arta şi problemele ei

Editura Meridiane

Jean Grenier

arta şi problemele ei

Traducere şi cuvînt înainte de
MODEST MORARIU

Postfaţă de
ION PASCADI

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Filozof, moralist, scriitor, profesor cu o lungă carieră încheiată la Sorbona, unde a condus catedra de estetică, Jean Grenier* a fost mai presus de toate acestea un înţelept în sensul pe care îl dădeau anticii acestei noţiuni adică un om deţinînd o artă de a trăi superioară şi exemplară.

Deşi savant şi mare erudit, el nu intră în detestabila specie atît de frecventă, din păcate, a pedanţilor care, aşa cum spune Montaigne, îndopîndu-şi memoria cu ştiinţă culeasă din cărţi, o poartă doar pe vîrful buzelor şi rămîn cu judecata şi conştiinţa goale.

Afirmînd valoarea infinită a existenţei, pe care el însuşi a trăit-o îmbinînd armonios luciditatea intelectuală cu intensitatea emoţională, căci pentru el ideile nu sînt decît sentimente profunde, Jean Grenier cristalizează în gîndirea sa o atitudine de viaţă şi nu un sistem teoretic de abstracţiuni. Această atitudine se bazează pe o înţelegere

---

* Născut în 1898 la Paris, dar breton după mamă, J. G. a murit în 1971. Studii superioare la Paris. In 1922 agregat de filozofie, în 1936, doctor în filozofie, apoi profesor la Alger, la Institutul francez din Neapole, la Facultatea de litere din Lille, la universităţile din Alexandria şi Cairo şi în cele din urmă la Sorbona. Bibliografia sa cuprinde numeroase volume de eseuri diverse, precum şi traducerea principalelor opere ale filozofului sceptic grec Sextus Empiricus, inspiratorul lui Montaigne. A publicat scrieri despre artă în revistele *L'Oeil*, *Preuves*, *XX-eme siècle*, precum şi în *Express* şi *Combat*. În 1968, a primit Marele Premiu Naţional pentru Literatură.

Scanned with OKEN Scanner

superioară care, pornind de la aspectele cele mai obişnuite şi familiare ale vieţii, analizează fenomenele în corelaţiile lor naturale şi dialectice, fără să le denatureze în interpretări teziste. Recompensa acestei atitudini este seninătatea înţeleptului care acceptă toate feţele existenţei, ştiind prea bine că umbra este şi ea parte a luminii, negativul ei, dar un negativ necesar tocmai pentru ca să reveleze lumina, s-o întărească şi s-o impună în cele din urmă într-o lume eternă şi veşnic nouă totuşi.

În ciuda unei biografii foarte discrete, numele lui necirculînd în rubricile de mondenităţi cultural-artistice, prezenţa spirituală a lui Jean Grenier a iradiat o influenţă binefăcătoare cu consecinţe excepţionale, dacă n-ar fi să amintim decît rolul avut în formarea lui Albert Camus, elevul său la liceu şi prietenul credincios de mai tîrziu, şi nu mai putem concepe o exegeză a lui Camus fără studiul prealabil al operelor aceluia care a fost maestrul său spiritual.

„*Aveam,* scrie Camus referindu-se la una dintre cărţile lui Jean Grenier, Les Iles (Insulele), *douăzeci de ani cînd am citit această carte pentru prima oară. Nu pot compara mai bine zguduirea pe care a produs-o în mine, influenţa pe care a exercitat-o asupra mea şi asupra multora dintre prietenii mei, decît cu şocul provocat asupra unei întregi generaţii de* Les Nourritures terrestres. *Dar revelaţia* Insulelor *era de alt ordin. Ni se potrivea, în timp ce exaltarea gidiană ne lăsa admirativi şi perplecşi în acelaşi timp. Noi nu aveam nevoie să fim eliberaţi din chingile moralei nici să cîntăm fructele pămîntului. Ele atîrnau la îndemîna noastră în lumină. Trebuia, de asemenea, să fim îndepărtaţi puţin de lăcomia noastră, zmulşi în sfîrşit din barbaria noastră fericită... Ne trebuiau nişte maeştri mai subtili... care să vină şi să ne spună într-un limbaj inimitabil, că aceste aparenţe sînt frumoase, dar trebuie să piară, şi de aceea trebuie să le iubim cu deznădejde... Într-adevăr,* Insulele *veneau să ne iniţieze în dezamăgire; descopeream cultura*".

Acest citat elocvent ne sugerează în acelaşi timp atitudinea lui Grenier ca filozof al culturii. Orice formă de cultură este un semn al vieţii imanente, al universului nostru omenesc în eternă prefacere şi totuşi unitar prin acordul profund şi invizibil dintre specia umană şi existenţă. Cultura în forma ei cea mai elevată — arta — dezvăluie

Scanned with OKEN Scanner

acest acord investind creatorul cu facultatea de a exprima ceea ce există în adîncul fiinţei noastre şi a ne face astfel să ne iubim pentru ceea ce sîntem într-adevăr, în ciuda vremelniciei noastre, pentru a ne face solidari cu noi înşine sub raportul duratei în specie.

O substanţă imensă, care s-ar putea osifica în multe tomuri pedante, ni se oferă, vie, în această admirabilă sinteză în care Jean Grenier şi-a propus să dezbată problemele atît de complexe ale artei.

El integrează arta într-o atitudine de viaţă pe care timpul istoric o modulează fără s-o modifice în esenţă, situîndu-se, cum singur declară, *„într-un punct de vedere existenţial...* (a nu se confunda, cum se întîmplă, cu existenţialist. — N.N.) *nu cel al teoreticienilor şi al autorilor.“*

Ca filozof şi estetician, Jean Grenier evită contemplarea operei în sine, urmărind procesul creator al artistului, proces cu simetrii şi similitudini în existenţa biologică a lumii şi a omului.

În locul unei expuneri seci de nume şi de date, ne prezintă atitudini existenţiale pe care opera le relevează, iar în aceste atitudini, modul în care omul caută să regăsească propria lui imagine, căci *„omul nu se poate împiedica să producă umanul“*.

De la *mimesis* la invenţie, arta se exprimă prin două poziţii fundamentale, cea clasică şi cea pe care putem s-o denumim romantică sau barocă, sau manieristă şi care este reversul celei dintîi. Aceste poziţii se corelează într-o dialectică obligatorie şi produc metamorfoze ale artei care, oricît de opuse între ele ar fi, sau tocmai graţie acestei opoziţii, compun un ansamblu în care nu descoperim doar viaţa formelor ci şi reînvierile lor, dezvăluindu-ni-se astfel ceea ce este etern în frumuseţe şi totodată mereu nou. Artistul, aşa cum ni-l prezintă Grenier în această carte atît de complexă, este cel care, încercînd, deseori cu deznădejde, să fixeze fluxul fenomenelor, ştie în acelaşi timp ce este inepuizabil şi de-o necesară rodnicie în acest flux.

MODEST MORARIU

INTRODUCERE

Existența artei pune o serie de probleme cu neputință de eludat.

Despre artă se poate vorbi în multe feluri. Astfel, în secolul al XVIII-lea, era la modă tonul familiar, așa cum îl folosise, în legătură cu mitologia, C.-A. Demoustier, acest urmaș îndepărtat al lui Ovidiu. În Scrisori către Emilie, *el invocă autoritatea lui La Fontaine:*

Loin d'épuiser une matière,
On doit n'en prendre que la fleur*

În acest scop, sub pretextul unor scrisori adresate unei doamne imaginare din lumea bună, el descrie, amestecînd versurile cu proza, moravurile și aventurile zeilor (moravuri complicate, aventuri numeroase). În aceeași epocă, Tratatele *despre poezie, pictură, frumos, mișună. Deși riguros organizate, ele nu sînt propriu-zis didactice.*

O mărturie ne oferă faimoasele Reflecții critice *ale abatelui Du Bos. Aceasta, pentru simplul motiv că trebuia să te resemnezi să tratezi cu seriozitate lucruri aparent frivole și să introduci exactitatea acolo unde ea pare să nu-și găsească locul.*

---

* Departe de a epuiza un subiect, / nu trebuie să luăm din el decît floarea. (franc.)

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi, nu-i cazul să ne temem de consideraţiile superficiale, ci să suspectăm aparatele tehnice care ne pot induce în eroare: nu are nici un rost să avem un ceas foarte exact dacă e potrivit la o oră falsă; şi limbajul savanţilor ne poate induce tot atît de bine în eroare ca şi limbajul amatorilor; cel care respiră un parfum nu deţine decît o cunoaştere foarte limitată, dar, în alt sens, cel care nu ignoră nici unul din componenţii săi nu ştie nici el mai mult.

Iată de ce am ales o cale de mijloc, sau mai degrabă am urmat o înclinare firească, expunînd problemele pe care le pune arta ca şi cum ne-am adresa unui interlocutor care nu ştie mai multe decît noi şi cu care am descoperi într-o convorbire familiară ceea ce oricum bănuiam.

De exemplu, principiul imitării. Zilnic auzim spunîndu-se despre o operă propusă admiraţiei noastre: „Ce asemănare", cînd este vorba de un portret, sau: „E mai reuşit decît modelul". Nu există aserţiune mai populară. Ei bine! teoreticienii rafinaţi ai artei clasice nu fac decît să supraliciteze în acest sens. În cartea sa Artele frumoase reduse la un Principiu unic, *un autor din secolul al XVIII-lea a susţinut că principiul acesta este imitarea „frumoasei Naturi", prin eliminarea oricărui alt considerent.*

Iată o cheie universală, şi cu ajutorul ei putem extrage regulile care au guvernat artele timp de secole, cultul Antichităţii nefiind decît aplicarea acestui principiu major, dat fiind că anticii n-au făcut altceva decît să exceleze în această imitare. Iată obiectul primei părţi a acestei lucrări. Dar începem întrebîndu-ne — şi asta-i mai original — dacă imitarea nu-i un fenomen capital de natură biologică. Or, animalul uman est un imitator înnăscut. Imitator în moravuri, în educaţie, în modul său de comportare, şi chiar în invenţia gesturilor sale, care constituie o ucenicie prin imitare. Dar viaţa însăşi nu-i oare o imitare prin ereditate, prin gemelitate? Arta n-ar face aşadar decît să ur-

Scanned with OKEN Scanner

meze mişcarea ce trage cu sine toate fiinţele, ar fi doar o reproducere devenită conştientă.

Or, creaţia (obiectul celei de a doua părţi), departe de a se reduce la o imitare, aduce o noutate ireductibilă, şi, în zilele noastre, o noutate revoluţionară, căci pune în discuţie toate principiile admise şi astăzi în şcoli. Creatorul se prezintă ca un Prometeu care fură focul din cer şi chiar ca Dumnezeul de pe Sinai. De astă dată, nu ne mai luăm referinţele din biologie ci din teologie: creaţia este, în primul rînd, Fiat-ul necondiţionat.

Există, totuşi, dacă nu raţiuni, cel puţin motivări ale actului creator: nevoia de a ne cheltui prin exces de vitalitate, de exemplu, sau speranţa de a descifra taina ascunsă de lumea din care facem parte, dar al cărei resort nu îl cunoaştem, sau, de asemenea, un prilej de a vorbi despre noi înşine şi de a ne cunoaşte în sfîrşit la lumina zilei.

În toate aceste cazuri, opera ar acţiona ca un revelator. Şi contrariul aparent al creaţiei, care este distrugerea, ar putea trece chiar drept un mijloc de a descoperi pămînturi necunoscute.

Toate aceste probleme care au fost puse, după era clasică a imitării, în era romantică a creaţiei, sînt pasionante, eclipsîndu-le pe cele puse de modalităţile creaţiei, fie ea fulgurantă fie deliberată; şi, a fortiori, aspectele variate pe care le oferă creaţia naivă, creaţia animală şi cea numită genială, aspecte pe care le-am lăsat deoparte. Un singur punct ni s-a părut că trebuie neapărat semnalat dacă nu discutat: acela al originalităţii, problemă capitală a epocii noastre.

Studiul imitării şi al creaţiei priveşte artistul atît timp cît execută o operă. Acesta e domeniul denumit pompos „filozofia artei". Există un alt domeniu căruia, în epoca modernă i s-a aplicat într-un mod mai special termenul de „estetic". Punctul său de vedere este, în te-

Scanned with OKEN Scanner

orie, invers: acela al privitorului operei datorate artistului — sau naturii în calitate de artist. Estetica a cunoscut multe avataruri: a început căutînd definiţia frumosului ideal, apoi s-a mulţumit, repliindu-se asupra ei însăşi, să enumere regulile pe care trebuie să le urmeze creaţia artistică, şi, în sfîrşit, renunţînd la ambiţiile sale iniţiale, ea înregistrează catalogul obiectelor utile sau inutile care au înlocuit „operele". Nu înseamnă, bineînţeles, că această succesiune ar fi un progres, dar ea nu este nici un regres. Nu înseamnă că este lipsită de surprize.

Multe lucruri care au pierit vor renaşte, scrie Ovidiu, şi printre ruine cresc florile cele mai ispititoare.

Nota. — Am păstrat în aceste pagini stilul oral şi tonul familiar potrivite unei simple iniţieri în problemele cele mai importante pe care le pune arta.

Această carte nu are altă ambiţie decît aceea de a expune elementele acestor probleme. (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

IMITAREA ŞI PRINCIPIILE ESTETICII CLASICE

Scanned with OKEN Scanner

Estetica clasică este ansamblul regulilor care au îndrumat creaţia şi judecarea operelor numite opere de artă începînd din Renaştere şi pînă în secolul al XIX-lea, ceea ce ne duce de fapt la izvoarele acestei estetici în antichitatea greco-romană. În această estetică îşi mai are încă şi acum originea cultura zilelor noastre. Voi vorbi despre ea cu o intenţie care nu va fi totdeauna evidentă, şi anume confruntînd-o cu estetica contemporană, astfel încît vorbind despre una mă voi gîndi la cealaltă. Aşadar, punctul meu de vedere nu va fi deloc istoric. Nu mă voi ocupa de cronologie şi nici de documente. Aş vrea să reiasă doar prăpastia ce desparte concepţiile clasice de ale noastre, oricît de deosebite între ele ar fi acestea din urmă.

Unul dintre primele principii ale acestei estetici este imitarea. El se opune radical celui mai important dintre principiile noastre şi anume creaţia *ca activitate antitetică imitaţiei.*

Ce înseamnă a imita? A imita înseamnă a reproduce ceva făcut de altul (sau mai degrabă a încerca să reproducem, întrucît această acţiune implică un sentiment al efortului). Imitarea este un fenomen general, şi nu numai maimuţa imită omul, sau copilul pe adult.

Imitarea pare să facă parte din domeniul jocului. Ne amuzăm imitînd; există o plăcere

Scanned with OKEN Scanner

a imitației chiar cînd nu este vorba de o intenție comică.

Dar imitînd învățăm, și meșterul își sfătuiește ucenicul să-l urmărească ce face pentru a face și el același lucru la rîndul său. Imitîndu-și superiorul, inferiorul poate spera să devină egalul său.

Dacă trecem de la activitatea spontană și de la activitatea gîndită la arte, putem spune că arta mimului (exprimată de gesturi), arta actorului (exprimată de cuvinte și de mișcare) este o artă imitativă.

Dar numele de arte imitative era rezervat picturii și sculpturii. Poezia, muzica și teatrul, care au drept cadru timpul și nu spațiul, erau lăsate deoparte. Totuși, trebuie să examinăm și cazul lor.

Pe planul facultății de *a acționa,* imităm așadar pentru a ne amuza, imităm pentru a ne instrui, imităm pentru a ne ascunde, imităm pentru a imita.

De aici, patru categorii definite prin finalitatea lor: jocul, educația, mimetismul, în sfîrșit mimica și artele imitative.

Universalitatea și triumful imitării în artă

Pentru toți cei care au profesat „estetica" pînă în epoca noastră, artistul este imitatorul prin excelență.

Rousseau declară: „Voința de a imita a produs artele frumoase și experiența le-a desăvîrșit".

Diderot scria: „Cei care au creat arta n-au avut ca model decît natura; cei care au desăvîrșit-o n-au fost . . . decît imitatorii celor dintîi, fapt care nu le-a răpit deloc titlul de oameni de geniu, căci prețuim mai puțin meritul lucrărilor pentru întîietatea invenției și dificultatea obstacolelor depășite cît pentru gradul lor de perfecțiune și de efect".

Scanned with OKEN Scanner

a imitației chiar cînd nu este vorba de o intenție comică.

Dar imitînd învățăm, și meșterul își sfătuiește ucenicul să-l urmărească ce face pentru a face și el același lucru la rîndul său. Imitîndu-și superiorul, inferiorul poate spera să devină egalul său.

Dacă trecem de la activitatea spontană și de la activitatea gîndită la arte, putem spune că arta mimului (exprimată de gesturi), arta actorului (exprimată de cuvinte și de mișcare) este o artă imitativă.

Dar numele de arte imitative era rezervat picturii și sculpturii. Poezia, muzica și teatrul, care au drept cadru timpul și nu spațiul, erau lăsate deoparte. Totuși, trebuie să examinăm și cazul lor.

Pe planul facultății de *a acționa,* imităm așadar pentru a ne amuza, imităm pentru a ne instrui, imităm pentru a ne ascunde, imităm pentru a imita.

De aici, patru categorii definite prin finalitatea lor: jocul, educația, mimetismul, în sfîrșit mimica și artele imitative.

Universalitatea și triumful imitării în artă

Pentru toți cei care au profesat „estetica" pînă în epoca noastră, artistul este imitatorul prin excelență.

Rousseau declară: „Voința de a imita a produs artele frumoase și experiența le-a desăvîrșit".

Diderot scria: „Cei care au creat arta n-au avut ca model decît natura; cei care au desăvîrșit-o n-au fost . . . decît imitatorii celor dintîi, fapt care nu le-a răpit deloc titlul de oameni de geniu, căci prețuim mai puțin meritul lucrărilor pentru întîietatea invenției și dificultatea obstacolelor depășite cît pentru gradul lor de perfecțiune și de efect".

Scanned with OKEN Scanner

După Diderot, creatorii artei nu trebuie aşezaţi mai presus decît cei care au mers pe urmele lor. În primul rînd, şi unii şi alţii sînt nişte imitatori: unii imită natura, ceilalţi imită, ceea ce au făcut cei dintîi. Toată lumea imită. Şi important este rezultatul: „Cel care inventează un gen de imitare este un om de geniu; cel care desăvîrşeşte un gen de imitare inventat, sau excelează în acest gen, este şi el un om de geniu".

Cu Diderot, ne aflăm aşadar foarte departe de estetica epocii noastre, pentru care cuvîntul „imitare" este cea mai cumplită insultă.

Marii artişti nu simţeau nevoia de a fi încurajaţi de critici şi de autorii de arte poetice. Ei se integrau spontan în şcoala unui maestru. Cicero îl imită pe Demostene, Virgiliu pe Homer. Şi în această ordine de idei, ar trebui să-i citäm pe toţi clasicii. Lucreţiu constituie, oare, o excepţie? El reproduce ideile maestrului său, dar forma sa este originală. Ar trebui să ne întrebăm dacă imitarea nu se practică şi azi deşi conţinutul s-a schimbat. Clasicii imitau forma strecurînd în ea idei noi, modernii, în ciuda opiniei curente, nu inventează nimic din punctul de vedere al ideilor, dar creează forme foarte noi şi care derutează — care îi înşeală chiar şi pe ei înşişi, făcîndu-i să creadă că au inventat totul. Tehnica modernă ar contracara astfel retorica antică.

Un exemplu de retorică aplicată în arta discursului îl constituie procedeul denumit *retractatio*. La Roma, în timpul Imperiului, oamenii cultivaţi ascultau cu pasiune acelaşi fragment de discurs care era „expus din nou" de cîteva ori şi admiraţia pentru autor, sau mai degrabă pentru recitator, creştea în raport cu numărul reluărilor. Este un exemplu limită, dar semnificativ.

În fond, imitarea o întîlnim pretutindeni, şi ar trebui s-o studiem pe rînd în toate artele, cele care privesc acţiunea, fabricarea, (tehni-

Scanned with OKEN Scanner

cile) și creația, care trebuie deosebită de fabricare.

Imitarea are un caracter mai mult sau mai puțin creator în măsura în care se apropie mai mult de imitarea liberă a modelului sau de imitarea trăsăturilor particulare ale acestui model — după cum modelul servește de exemplu, sau oferă spre copiere manifestările sale. În primul caz, rezultatul este o recreare — de exemplu viața sfîntului Francisc din Assisi în *conformitatea* ei cu aceea a lui Isus Cristos — în cel de al doilea caz, este o copie, și nu avem de-a face decît cu o *conformare*. În primul, imitarea este, cum spune Boileau, o luptă cu originalul, în cel de al doilea, o repetare ce naște automatismul și sfîrșește prin a ucide spiritul original, sub copia fidelă.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte

IMITAREA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

1. IMITAREA MORAVURILOR ÎN GENERAL SAU GREGARISMUL

E destul să privim în jurul nostru şi să-i observăm pe ceilalţi oameni pentru a ne da seama cum se imită unii pe alţii. Ei nu se deosebesc între ei prin individualitatea lor ci prin mediul lor. Pornind de la o anumită densitate, putem să-i deosebim în grupuri şi să-i clasăm pe epoci şi pe meserii, pentru că astfel deosebirile dintre oameni devin perceptibile. În realitate, ştim că nu există nici un individ identic altuia, cu excepţia adevăraţilor gemeni. Fotografia de identitate şi auxiliarul ei, amprenta digitală, demonstrează că nu există cineva care să nu poată fi deosebit.

(Aceasta e o lege universală a vieţii şi pentru a găsi o dezminţire trebuie să urcăm pînă la protozoare. Diferenţierea este atît interioară cît şi exterioară. Omul se diferenţiază ca vertebrat şi mamifer, el are, din această cauză, o mulţime de aptitudini pentru acţiunile cele mai diverse precum şi o mulţime de capacităţi de suferinţă şi de bucurie — dar, în acelaşi timp, e sortit dispariţiei, ca tot ce este compus.)

Dar vrea din toate puterile să semene cu ceilalţi. „Vrea", sau mai bine-zis: „Nu poate altfel". În acest caz ca şi aproape în toate celelalte, a vrea este un cuvînt ce înseamnă: „a

nu te putea stăpîni să vrei". Şi se întîmplă uneori ca ceea ce vrem să ne abată de la ceea ce ar trebui să vrem. Mulţi bărbaţi şi femei vor să fie originali. Or, în acest scop, ei se apucă să imite alţi bărbaţi şi alte femei. Cel mai mare compliment pe care poţi să-l faci acestor oameni e să le spui că seamănă „izbitor" cu cutare personaj vedetă. Nu-i oare contradictoriu?

Sau această trăsătură nu ne pune de fapt pe urmele unei caracteristici a imitării? Nu imităm realul, imităm idealul. Trebuie să deosebim mimetismul social de tip mecanic şi imitarea de tip spiritual. Amîndouă tipurile, este adevărat, sînt foarte intim amestecate. Dacă în cazul lui Goethe putem vorbi de un ideal care atrage spre înălţimi — Faust atras de Elena, Torquato Tasso de principesa d'Este — există însă şi-o atracţie pur senzuală. Nu ştiu exact momentul cînd unul dintre cei doi factori ai imitării este înlocuit de celălalt.

Există însă un factor intermediar, care nu depinde nici de viaţa fizică nici de viaţa spirituală: este factorul social, studiat de Tarde, al tendinţei de-a repeta, mai ales sub influenţele numite de el „extralogice". În acest caz, nu funcţionează presiunea socială, ci tendinţa personală de a repeta în acelaşi timp ceea ce a fost şi ceea ce este în jurul nostru.

Ceea ce s-a făcut înaintea noastră. Simţim nevoia să revedem şi să auzim din nou ceea ce ştim deja. Şi cu cît am văzut şi am auzit acel ceva, cu atît dorim mai mult să asistăm la repetarea lui. De aceea, concertele programează mereu aceleaşi lucrări, operele aceleaşi opere, teatrele reiau aceleaşi piese. Aceasta datorită succesului obţinut, se va spune. Dar cui să-i atribuim acest succes dacă nu repetării? Căci există două feluri de succes: cel care întîmpină o lucrare nouă şi-o consacră şi cel obţinut de o lucrare veche şi care se datorează repetării. Trecutul are o aureolă. Aşa se

Scanned with OKEN Scanner

formează legendele, iau ființă eroii și se nasc epopeile. Tradițiile orale devin atotputernice, bătrînii sînt veneraţi ca niște chezași ai acestor tradiţii. Există civilizaţii în care umanitatea trăiește cufundată în trecut.

În aceste civilizaţii, artele se nasc din meserii: astfel, arhitectura din zidărie, elocința din practica tribunei, cîntecul bisericesc tradiţional dă naștere muzicii moderne, miniatura precede pictura Renașterii, meseria de zugrav pe cea de pictor. Oamenii repetă și ezită să inoveze. Este epoca datinei, a tradiţiei.

Ceea ce se face în jurul nostru. În alte epoci, constrîngerea este determinată de modă. Nu mai imităm trecutul, ci dimpotrivă, îl criticăm, și căutăm să fugim de el, fiind cu atît mai sensibili, în schimb, la influențele mediului. Curiozitatea urmărește tot ce se petrece pe moment. Meseria nu se mai preschimbă pe nesimțite în artă, ci arta devine o meserie. Imităm în continuare, de astă dată nu ceea ce a făcut cel mai depărtat predecesor al nostru, ci tot ce face vecinul într-un scurt interval de timp. Arta considerată nouă în 1900 era conformă cu aspiraţiile unei generaţii care voia să opereze o sinteză din stilurile trecutului. Cele considerate astăzi noi se inspiră din stilurile pe care le atribuim viitorului. Și într-un caz și într-altul ele sînt mai mult reflectarea unui mediu prezent decît reflectarea unei tradiţii care conservă trecutul.

Modul repetării

Trăsătura comună a acestor categorii ale imitării este *repetarea.* Ea dă ascultare unei legi de progresie indefinită. La fel o piatră aruncată într-o apă naște unde, care se propagă lărgindu-se de la punctul de cădere, și aceste unde n-au altă limită decît obstacolul întîlnit la maluri. Mișcarea se încetinește pe măsură ce

Scanned with OKEN Scanner

se propagă. Ea își pierde puterea, dar persistă mai multă vreme. Tot așa se întîmplă și în societate, de exemplu, cînd impulsul dat de capitală se transmite și în provincii. Apar moduri de existență care sînt niște imitații cu origini îndepărtate; costumele sînt copiate după cele de la curte, dansurile sînt ale seniorilor. Dar, în timp ce dansurile și costumele capitalei sînt supuse modei, la țară ele determină obiceiuri care le fixează odată pentru totdeauna și ne fac să credem în originea lor autohtonă. Mișcarea se propagă de la centru la periferie, de la superior la inferior. Progresia ei poate fi figurată tot atît de bine în sens vertical ca și în sens orizontal.

În orice caz, văzută din acest unghi, natura seamănă cu o mașină de bătut monede, care nu se mai satură făcînd ceva asemănător. Există o constanță, o fidelitate în modul său de execuție care ne ascunde infimele variații susceptibile să transforme după secole creaturile, și ne fac să credem într-un mers veșnic uniform.

Rațiunile repetării

Cum nu ne putem împiedica să căutăm puncte de contact între natură și om, omul neputînd fi examinat ca fenomen izolat, putem gîndi, împreună cu Tarde, că este vorba de o voință de a aduna totul sub aceeași autoritate. Dar în același timp e posibil ca primul determinant al acestei mișcări nedefinite de la asemănător la asemănător, să fie un sentiment asemenea iubirii. Oare acest sentiment nu implică, în afara unei voințe de dominare și de posesie nelimitată, și o acceptare a repetării? Oricît de variate ar fi formele sub care se manifestă iubirea, ea constă în esență dintr-o veșnică întoarcere la același motiv. Împotriva instabilității lumii, iubirea luptă pentru repetare. Tarde se întreabă dacă totul se repetă pentru că

Scanned with OKEN Scanner

nimic nu rămîne, sau dacă nimic nu rămîne pentru că totul se repetă. Cele două posibilităţi sînt legate între ele şi imposibil de separat, constituind tot ce este etern în fluxul universului.

2. IMITAREA ÎN EDUCAŢIE SAU CONFORMISMUL

Faptul că moravurile sînt un caz de imitare naturală are drept consecinţă folosirea imitării în pedagogie. Dacă vrem să influenţăm moravurile unui copil trebuie să-i inspirăm exemplul pe care îl dă adultul. Educaţia este o grefă.

Pentru a ne găsi o metodă de educaţie întemeiată într-adevăr pe imitare, trebuie să urcăm pînă la civilizaţiile antice şi tradiţionale. În prezent, importanţa rezidă în transmiterea cunoştinţelor, instrucţia este mai puternică decît educaţia, cartea eclipsează tradiţia orală care dispare. S-a constituit un sistem de examene şi de concursuri, cu grade, titluri şi diplome. Selecţia devine impersonală şi este întemeiată pe criterii obiective, exprimate în cifre. Cunoştinţele au mai multă importanţă decît aptitudinile. De-abia în epoca noastră s-a încercat umplerea golurilor din acest mod de a vedea. Deseori încă, în secolul trecut, prin imitare se înţelegea o imitare formală care priveşte lucrurile şi din care factorul personal e izgonit. Candidatul repetă în scris sau oral ceea ce a fost scris sau spus de profesorul său. Ideal ar fi, desigur, ca aceasta să se facă în mod inteligent, dar esenţialul constă oricum în repetare. În şcolile Vechiului Regim, exista un repetitor . . . dar de astă dată alunecăm de la repetarea impersonală la imitarea personală, căci repetitorul era în acelaşi timp o maşină de reprodus şi un model care trebuia imitat.

Acest ultim caz îl întîlnim şi în societăţile antice, unde relaţiile dintre cel care învaţă şi cel care predă sînt cu totul personale. Acolo,

Scanned with OKEN Scanner

maestul trebuie într-adevăr imitat. Astfel, scrie H.-I. Marrou, vasele din secolul al V-lea arată cum decurge o lecție de muzică: maestrul, cu lira în mînă, cîntă, iar elevul, așezat în fața lui, îi imită gesturile pe lira sa. Muzica antică nu este scrisă, ea se transmite prin ureche și gest; în același fel, a ajuns pînă la noi și muzica arabă, iar caracterul monodic ușurează această transmitere care ar fi foarte anevoioasă în cazul muzicii moderne.

Această imitare pedagogică n-a dispărut încă total din moravurile noastre. Un fenomenolog ar putea descrie caracteristicile ei esențiale: o ambivalență în care se amestecă teama și iubirea discipolului pentru maestrul său (aici nu se pune problema unor raporturi între elev și profesor), ambivalență întemeiată pe o ambiguitate, maestru fiind în același timp și cel care judecă și cel care este judecat. Teoretic el judecă, practic, e judecat. E privit cu suspiciune, e spionat în părțile mai anevoioase, nimeni nu-i sare în ajutor, căci, așa cum spune La Fontaine, dușmanul nostru e maestrul nostru, el ne umbrește și ne răpește ceea ce ar trebui să ne aparțină. Dar nu ne este indiferent; dovadă faptul că îi imităm ticurile și maniera, ne batem joc de el pentru că îi acordăm importanță. Iar cînd se află la înălțimea sarcinii pe care i-o atribuim, îl recunoaștem, de astă dată, ca pe un model ce trebuie imitat și nu mai vedem în el un biet om bun de luat în rîs. Atunci neîncrederea lasă loc venerației, iar venerația iubirii. În aceeași măsură maestrul se depărtează prin însăși condiția sa; el este cel care spune: *Noli me tangere*. Dar nu-și poate opri discipolul cînd acesta se avîntă spre el numindu-l: maestre! Istoria umanității ne oferă mereu exemple de acest fel.

Uneori, pedagogul este un mistagog, un psihopomp ca în misterele antice. Taina lui nu trebuie străpunsă, trebuie să ne mulțumimi să-l urmăm doar ca pe o călăuză. Altminteri, mesagerul dispare pentru totdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul lui Eros și al Psihei ilustrează această necesitate a învățătorului de a se ascunde de curiozitatea celui pe care îl învață. El trebuie să servească drept model, dar de departe. Caracterul său e sacru ca și acela al ființelor demne să servească drept modele. Eros nu vrea deci să fie văzut; darurile pe care i le aduce Psihei, sporesc iubirea acesteia pentru amantul ei, dar îi sporesc în același timp și curiozitatea aţîţată de surorile sale. În ciuda interdicției, ea aprinde lampa spre a-l contempla pe Eros adormit. O picătură de ulei cade pe obrazul lui. Trezindu-se, el dispare. Dar ruptura s-ar fi produs oricum, chiar dacă Eros nu ar fi dispărut și ar fi iertat greșeala care consta în dezvăluirea tainei sale.

Pe un alt plan, pe care nu-l pun în paralelă cu mitologia grecească, apare Isus. După ce satisfăcuse curiozitatea apostolului Toma arătîndu-i rănile și îndemnîndu-l să-i atingă mîinile și picioarele, el îi reproșează necredința și îi consideră superiori pe cei care au crezut fără dovezi palpabile.

Se întîmplă ca între termenul prim, cel mai elevat, care este maestrul prin excelență, și discipol, să existe trepte, care reflectă lumina venită de sus dar din ce în ce mai puțin perceptibil. Deseori, maestrul se află departe, departe în timp (cu cît epoca este mai depărtată, cu atît mai valoroasă este învățătura lui, mai cu seamă cînd nu vorbește și se exprimă doar prin atitudini care constituie modelele ce trebuie imitate). El se află departe și în spațiu. Toată lumea a auzit vorbindu-se de acei maeștri misterioși care trăiesc în Tibet și cîrmuiesc lumea prin persoane interpuse. Se formează astfel un lanț care pornește de sus și ajunge pînă jos la noi. Pentru om, esențialul e să aibă un maestru care să fie un model (deosebirea față de profesor constă în faptul că profesorul e un articol de confecție, în timp ce maestrul e un articol pe măsură). Adevărul nu se poate transmite decît atunci cînd este întrupat: el

Scanned with OKEN Scanner

devine viaţă, şi prin mijlocirea vieţii poate pătrunde în noi şi ne poate tranforma. Aceasta este şi convingerea lui Kipling cînd face, în *Kim*, portretul brahmanului vagabond care urmează copilul cu o credinţă pătimaşă. Itinerarul celor doi, pentru a descoperi rîul salvator, nu poate fi scurtat: nu există rezumat posibil şi nici scurtătură. La adevăr ajungem străbătînd viaţa şi urmînd o cale.

Ascultarea — nu docilitatea, „obişnuinţa" care ne face să acceptăm şi să ne dorim un model — este o virtute ce se practică mai ales în cazul unor lucruri ameninţate pe care nădăjduim să le apărăm alegîndu-ne o călăuză. Or, dintre fiinţele vii, artistul este una dintre cele mai ameninţate. Fie şi numai pentru că ignoră scopul pe care trebuie să-l urmărească.

Orice iniţiere este concepută conform acestui tip. Imitarea este cheia ei. Postulantul nu întreprinde singur călătoria necesară. El trebuie să-l urmeze pe cineva, şi nu pe oricine: cineva care imită bine ceea ce trebuie imitat şi care la rîndul său poate fi imitat de el. Nu trebuie să examinăm numai modelul, ci şi subiectul: într-adevăr, subiectul nu poate accepta totul de la model, şi de aceea are nevoie de un model potrivit. De aici o alegere delicată şi îndelungă. Poţi să-ţi petreci toată viaţa în alegerea unui „guru". Caracteristic religiilor hinduse este tocmai faptul că diferitele lor culte populare propun fiecărei categorii de credincioşi un Dumnezeu potrivit, în care se pot recunoaşte.

Un rol asemănător în această privinţă îl joacă sfinţii creştini, deşi aceste religii nu sînt comparabile între ele. Ei sînt nişte mijlocitori. Prima condiţie, fără îndoială, este imitarea lui Isus Cristos. Dar pentru a izbuti în acest sens, e inutil să te adresezi unui geniu tutelar, poţi apela la sfîntul care a trăit în satul tău sau la cel care este patronul meseriei tale, sau la cel al cărui nume îl porţi. De aceea, îi numim „mijlocitori".

Scanned with OKEN Scanner

Artele plastice servesc aceste devoţiuni naturale: făcînd portretul mijlocitorilor, ele îngăduie oricui să aibă aceste modele acasă şi sub ochii săi. Ele imită ceea ce trebuie imitat. O mare dezbatere se va institui în cadrul artei sacre odată cu civilizaţia bizantină, şi obstacolele de care se vor izbi iconoclaştii vor fi cu atît mai multe cu cît, printr-un paradox puţin obişnuit, imitaţiile făcătorilor de imagini au fost fără să vreau nişte creaţii. Căci, în fond, cîte portrete autentice de sfinţi avem? Se spune că sfîntul Luca ar fi făcut portretul Fecioarei, şi de aceea confreriile de pictori au format academii ale sfîntului Luca. Există mii de reprezentări ale lui Cristos, ale Fecioarei, ale sfinţilor şi chiar ale lui Dumnezeu-Tatăl şi ale Sfîntului-Duh. Nu le putem considera oare drept nişte figurări create fără un model vizibil? Cu atît mai mult cu cît cu fiecare generaţie şi cu fiecare artist reprezentarea modelului s-a schimbat. Astfel, în ceea ce priveşte Trinitatea: pînă în secolul al XII-lea, Dumnezeu-Tatăl este reprezentat printr-o mînă care iese din nori pentru a binecuvînta, şi care simbolizează atotputernicia divină. În secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, apare figura apoi bustul. Începînd din secolul al XV-lea, el este un moşneag înveşmîntat la fel ca şi papa.

Dumnezeu-Fiul este reprezentat întîi printr-o cruce sau printr-un miel, sau printr-un adolescent. Din secolul al XI-lea pînă într-al XV-lea, apare ca un bărbat matur. Începînd din secolul al XII-lea, poartă crucea.

Vom observa că punctul de vedere al figurării se accentuează progresiv, ceea ce ar părea ciudat dacă n-am şti că în teologie, de la patristică şi pînă la Conciliul din Trento, simbolismul era în declin, în timp ce umanismul cîştiga teren. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu Sfîntul-Duh: la început e un porumbel ale cărui aripi desfăşurate ating deseori gura Tatălui şi-a Fiului pentru a arăta că purcede şi din unul şi din celălalt. Din secolul al XIII-lea,

Scanned with OKEN Scanner

el devine un adolescent, într-al XV-lea este un bărbat matur care nu se deosebeşte de Dumnezeu-Tatăl şi de Dumnezeu-Fiul decît prin porumbelul care zboară deasupra lui. Începînd din secolul al XVI-lea, este din nou reprezentat printr-un porumbel, excluzîndu-se orice altă figurare.

Simbolul ne pune în faţa unei realităţi de alt ordin decît figura. Simbolul nu imită. Dar el propune permanent spre imitare o atitudine spirituală. Din punctul nostru de vedere, este tot atît de puternic ca şi figura, dar pe alt plan. El oferă posibilitatea unor aplicaţii mai numeroase: porumbelul, crucea, mielul, mîna se demodează mai încet decît adolescentul sau bărbatul, pentru că modul în care pot fi folosiţi este multiplu. Figura are un caracter circumscris. Se pare că atunci cînd este vorba de un portret moral — şi asta înseamnă de fapt reprezentarea unui personaj divin — folosirea simbolurilor este preferabilă. O fiinţă vie imită mai uşor figura unei fiinţe vii: o are mai la îndemînă. Într-un caz, fiinţa vie imită personajul; în celălalt, ideea.

Trebuie să notăm că atracţia personajului care trebuie imitat sau a conduitei care trebuie urmată joacă un rol primordial. Creştinismul, mai ales în Evul Mediu, a acordat femeii un loc de prim ordin în calitatea de călăuză pe calea imitării modelelor sacre. Dante scrie: Beatrice privea în sus şi eu priveam spre ea. La această imitare indirectă contribuie şi poeţii profani: Statiu şi Virgiliu. *Divina Comedie* progresează printr-o trecere de la un model la altul . . .

Acest lanţ, care de la ascultător sau cititor pînă la autor, şi de la acesta din urmă la modelul suprem, cuprinde o serie de oameni suspendaţi unii de alţii şi comunicîndu-şi o putere tainică, este lanţul despre care vorbeşte Platon în *Ion:* un magnet atrage inelele şi le transmite proprietatea de a atrage, la rîndul lor, alte inele. Tot astfel, muza îl inspiră pe

Scanned with OKEN Scanner

poet, iar acesta pe alţi oameni. Ar trebui să adăugăm că, în artele clasice, mai prejos de poet şi mai presus de muză există o seamă de inele intermediare ce urcă pînă la o fiinţă perfectă.

Vom denumi oare acest fenomen un act de imitare? Nu-i vorba mai degrabă cumva de o contagiune? sau de o simpatie în sensul lui Max Scheler?

Contagiunea n-ar fi suficientă pentru a produce trecerea din domeniul *acţiunii* în acela al *facerii*. Or, această trecere constituie, în orice caz, o muncă omenească propriu-zisă, şi anume operaţia estetică.

Cu toate acestea, imitarea stăpîneşte un imperiu mai vast decît al omului, şi, de astă dată, au fost subliniate două dintre aspectele ei: al moravurilor şi al educaţiei, subliniindu-se trecerea de la etică la estetică. Din acest punct de vedere, dar numai din acesta, opera pe care vom ezita s-o numim operă de artă numind-o mai degrabă operă ce rezultă dintr-o activitate mimetică este o operă moralizatoare.

3. IMITAREA ÎN NATURĂ SAU MIMETISMUL

Se ştie că anumite insecte, în funcţie de mediul în care trăiesc, se ascund folosind diverse prafuri, rămăşiţe, excremente sau secreţii. Nenumărate exemple de animale care îşi schimbă culoarea şi se confundă cu ierburile şi cu frunzişurile, în special lăcustele şi reptilele, au fost îndelung studiate, mai ales în Anglia. În deşert, ouăle îşi adaptează culoarea la sol. În zăpadă, pe fundul apelor, multe fiinţe vii prezintă caracteristicile mediului în care trăiesc. Unele culori preparate pe cale artificială datorită progreselor civilizaţiei pot determina şi ele imitarea: în împrejurimile oraşului Manchester, de exemplu, din cauza înmulţirii uzinelor, o specie de falene (denumită *carbonaria*), alburie cu

Scanned with OKEN Scanner

pete de culoare deschisă, a dobîndit începînd din 1850 o înfăţişare specifică, neagră. Acest fenomen a fost denumit „melanism industrial".

Există însă fenomene mai complexe: cel denumit umbra inversată, de exemplu, la care face aluzie Roger Caillois în cartea sa *Meduza & comp.*: la unii peşti, partea mai deschisă, care este partea superioară, poate dobîndi o culoare închisă asemănătoare cu cea a fundului mării, şi invers, partea inferioară se deschide ca suprafaţa apei, astfel că un observator, fie că priveşte de sus fie că priveşte de jos, se înşeală asupra culorii adevărate, vreau să spun normale. La unii fluturi, aripile superioare împrumută coloritul mediului în timp ce aripile inferioare păstrează culorile proprii; astfel, atunci cînd zboară, aceşti fluturi sînt uşor de urmărit cu privirea, iar cînd se aşază pe o ramură devin numaidecît invizibili, aripile strîngîndu-se una peste alta.

Toate aceste fenomene, care îşi găsesc cea mai bună ilustrare în cameleon, au fost denumite homocromie sau asemănare prin colorit; acum, sînt denumite de preferinţă „asemănare criptică generală", ceea ce nu angajează la o interpretare precisă, tot aşa cum denumim „asemănare criptică specială" fenomenele grupate altădată sub numele de homotipie. De astă dată, nu se mai schimbă culoarea, ci forma; scopul ei este să ascundă aspectul de animal sau să-l facă să treacă drept alt animal: de exemplu, dragonul de mare, fiind înzestrat cu nişte filamente, se confundă cu algele, păianjenul cu aşchiile căzute pe pînză.

În ceea ce priveşte forma, există cazuri de imitare a pietrelor, a scoarţei copacilor, a lichenilor, a grăunţelor, a frunzelor.

Atitudinile pot întregi iluzia creată prin culori şi prin forme. Animalul ia atitudinea cuvenită pentru a semăna cu *mediul său* — nu pentru că acesta i-ar servi ca *model*. Dar nu există, oare, o ambiguitate între aceşti doi termeni? Cînd devine model obiectul imitat? Cuvîntul

Scanned with OKEN Scanner

englezesc *pattern*, din vocabularul naturaliștilor, semnifică: desen servind ca model în sensul în care vorbim de „tipar" în croitorie. Putem spune, oare, că în acest caz avem de-a face cu un model în înțelesul foarte des folosit: adică ceva superior care se impune alegerii noastre — sau numai cu profilul după care urmează să decupăm un material existent? In primul caz, există un efort de transcendere, în celălalt supunere în fața unei ființe imanente. Se întîmplă ca animalul să ia o atitudine (și nu numai o culoare sau o formă) al cărei efect este acela de a-l face să treacă neobservat: imobilitatea se numără printre aceste atitudini, dar există și altele.

Oricum, indiferent de categoria căreia îi aparține fenomenul de mimetism examinat, el este incontestabil în sine, spre marea încurcătură a biologilor mecaniciști. Cui i se datorește acest fenomen universal (jumătate dintre păsări, trei sferturi dintre mamifere sînt capabile de mimetism)? Se datorește el oare (mai ales cînd este vorba de colorări avînd drept scop o adaptare) acumulării unor mici modificări treptate, adică selecției naturale în sens darwinist, sau unor mutații importante și subite? În amîndouă cazurile, el nu pare a fi pînă acum o însușire dobîndită ereditar. La prima vedere, mimetismul nu se explică decît printr-o finalitate. Ființa vie imită pentru a se apăra; uneori, pentru a se apăra de animalele de pradă, ea poate demonstra chiar o imitație activă, simulînd înfățișarea înfricoșătoare a altui animal.

Faptul că aceste adaptări nu se realizează totdeauna cînd ar trebui, iar alteori merg atît de departe încît depășesc scopul care li se atribuie, îi face pe naturaliști să pună la îndoială această explicație. Fluturii numiți kallima, care seamănă cu niște frunze, prezintă o bandă mediană de culoare închisă, imitînd nervura unei frunze, deși nu sîntem convinși că această bandă are vreun rost. În schimb, unele specii sînt cu totul lipsite de sisteme de apărare prin mimetism.

Scanned with OKEN Scanner

Şi apoi, putem fi oare siguri că ochiul cutărei specii de animale înregistrează aceleaşi culori ca şi ochiul omenesc? organul văzului e destul de deosebit de la caz la caz pentru ca şi culorile să fie cu totul deosebite.

Aceste obiecţii prezintă foarte multă importanţă, dar pe noi nu ne interesează în mod deosebit, pentru că scopul nostru este acela de a căuta fenomenele ce pot fi grupate în rubrica imitării oriunde s-ar afla ele.

Deghizamentul

A te deghiza sau a te travesti înseamnă a imita voluntar aparenţa vestimentară a altcuiva. Imitarea poate merge de la aparenţa exterioară la aparenţa interioară.

Nu corpul se schimbă de astă dată, ca în fenomenele de mimetism, ci învelişul. În primul rînd, şi pentru a porni de la periferie spre centru, corpul poate fi înconjurat de alte corpuri, de nişte corpuri străine.

Xenoforul (moluscă gasteropodă) se înconjură cu pietre şi scoici pe care le sudează între ele, crabul oxyrhync dispare sub o blană de alge sau sub un tufiş de bureţi.

Toate aceste fenomene pot fi grupate sub titlul de comuflaj. Ele ne duc cu gîndul la acel mod de comportare omenească folosit la vînătoare şi la război: anumiţi indigeni din Australia se deghizează cu podoabe asemănătoare celor ale vînatului rîvnit sau imită strigătele acestui vînat. În Europa se vînd aparate care imită zgomotele sau culorile animalelor vînate.

Marea deosebire dintre deghizamentul animal şi deghizamentul omenesc constă în faptul că primul este mai organic, al doilea mai mecanic. Oamenii au inventat camuflajul pe mare şi pe pămînt folosind mediul şi căutînd să se confunde cu acesta. Unealta a înlocuit organul. De aceea, camuflajul oamenilor e mai variat decît al animalelor, dar şi mai puţin convingător,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că depinde de prea mulţi factori deodată.

În timp ce camuflajul desemnează o modificare a mediului, degizamentul desemnează costumul şi poate fi compus din mai multe piese. Dar în special partea de costum care ascunde faţa, pentru că pe faţă se arată spiritul.

Masca

În legătură cu masca se nasc cîteva întrebări. În primul rînd, putem spune, oare, că este o invenţie specifică omului? Roger Caillois arată că anumite insecte sînt înzestrate cu nişte apendice cu totul inutile în viaţa lor cotidiană şi avînd o aparenţă înfricoşătoare: lucanele au nişte coarne ca de cerb care seamănă cu măştile vrăjitorilor, fulgorele au pe cap o protuberanţă tot atît de mare ca şi trupul şi care le face un cap ca de crocodil. Se pare că ele îşi paralizează prada cu ocelele aşezate pe aripile inferioare. Aceste însuşiri sugerează, în cazul insectei, un rol asemănător rolului pe care îl are vrăjitorul în comunitatea umană. În amîndouă cazurile, scopul ar fi acela de a provoca frica pentru a devora sau a domina. Marea deosebire constă în faptul că apendicele este un organ permanent şi de natură structurală, în timp ce masca este un adaos temporar. Revenim astfel la deosebirea făcută de Bergson între organ şi unealtă. Este o deosebire capitală.

Ipoteza care atribuie măştii o origine şi un destin de ordin biologic nu trebuie îndepărtată sub pretextul că ar cădea în antropomorfism. Dacă nu trebuie să privim natura cu ochii omului, nu e mai puţin adevărat că nici din acesta nu trebuie să facem, cum spune Spinoza, un Imperiu în Imperiu. Omul este o fiinţă naturală, un animal, şi nu ne înşelăm decît pe jumătate atunci cînd considerăm oamenii nişte animale, iar animalele nişte oameni. Multe ac-

Scanned with OKEN Scanner

țiuni, atît ale unora cît și ale celorlalți, ar fi puse într-o lumină mai bună dacă ar fi văzute din această perspectivă cu care nu sîntem familiarizați.

Nici estetica actuală nu mai poate trage o linie de demarcație precisă între domeniul vieții organice și domeniul artei organizate. Între unul și celălalt există nu știu cîte tranziții, ca și între inteligența pură și rațiunea producătoare. Bergson scrie: semnul instictiv este un semn aderent, semnul intelectual este un semn mobil.

Admițînd că am putea vorbi în cazul animalelor de o realitate comparabilă măștii și care ar avea, ca și mimetismul, un scop utilitar, la popoarele numite primitive funcția măștii nu e atît cea de a imita ceva care poate inspira groază, cît de a revela prin imitare o ființă. Care ființă? O ființă mitică, familiară tribului, care se întrupează într-un om. Într-adevăr, ea este mai degrabă o întrupare decît o imitare, și aici descoperim un inel ce leagă pseudomasca animalului de masca primitivă. Ființa întrupată este firește o ființă invizibilă, poate fi un zeu sau un strămoș, sau amîndoi în același timp. Cu ajutorul măștii, individul încearcă să șteargă propria lui fizionomie pentru a-și însuși fizionomia altcuiva. Într-adevăr, în calitatea sa de individ, așa cum o înțelegem noi, el nu prezintă nici o importanță. Fizionomia lui trebuie să devină o fizionomie agreată de societate, întocmai cum în societățile civilizate copilul trebuie să semene cu părinții săi.

După Jean Cazeneuve, care i-a studiat îndeaproape, dansatorii și actorii indieni navajoși și zuñiși se identificau rolului lor timp de un an. Același lucru se poate spune și despre locuitorii din satul Oberammergau, unde fiecare joacă un rol în reprezentarea Patimilor. În cazul din urmă, individul este doar actor. În cel dintîi, el este atît de stăpînit de rolul pe care trebuie să-l joace încît i se identifică. De data asta identificarea este extremă. Dovadă, faptul

Scanned with OKEN Scanner

că indienii yaqui, atunci cînd se convertesc la creştinism, îşi ard măştile.

Declinul măştii începe odată cu romanii, cînd masca mitică a devenit persoană morală. Cuvîntul *prosôpon* semnifica la început mască, apoi fizionomie. Măştile au început prin a fi nişte arhetipuri, tot aşa cum numele proprii desemnau nişte grupuri. Numele individual era ţinut secret. Totdeauna şi pretutindeni se manifesta „fobia faţă de eterogen", pasiunea permanenţei sau cel puţin a persistenţei.

Evident, de la *mana* impersonal la individualitatea creştină şi contemporană, trecîndu-se prin *persona,* care este fiinţa invizibilă reprezentînd destinul sub care dispare vremelnic actorul, se produce o tranziţie gradată. Într-adevăr, un om poate juca mai multe roluri în viaţa socială, potrivit funcţiilor pe care le ocucă succesiv, conform vîrstelor sale . . . El nu se identifică cu *persona.* Totuşi, încearcă să i se asimileze. Şi astăzi încă, avocatul poartă o robă cînd pledează, iar această robă este echivalentul unui reziduu de mască: în momentul cînd se adresează juraţilor şi curţii, el nu mai este unul şi acelaşi cu omul care prînzeşte în familie. El reprezintă dreptul acuzatului de-a fi apărat în justiţie. Făcînd aceasta, avocatul întrupează un principiu care coboară în el atîta timp cît acţionează în calitate de avocat. Dar el poate să vrea, de asemenea, să reprezinte dreptul concetăţenilor săi de a fi consultaţi cu privire la legislaţie şi atunci joacă alt rol, care nu este incompatibil cu cel dintîi, dar comportă altă atitudine, cea de parlamentar. El va rămîne însă cunoscut sub acelaşi nume. Totdeauna va fi domnul Cutare, dar uneori maestrul Cutare, alteori domnul deputat Cutare.

4. IMITAREA PRIN GEST SAU MIMICA

Mimica este un exemplu perfect al trecerii de la acţiunea naturală la acţiunea estetică. Ea îşi

Scanned with OKEN Scanner

are originea în mimetismul animal sub aspectul său cel mai mecanic şi ajunge la expresia cea mai voluntară a unei idei. Pe tot acest parcurs, ea rămîne întrupată: gestul nu se încheie într-o operă care s-ar detaşa apoi de el, cum se întîmplă în ceea ce numim astăzi „pictură gestuală", unde gestul are nevoie de un instrument pentru a se fixa pe pînză; şi chiar dacă n-ar exista un instrument, chiar dacă ne-am folosi numai de degete, o trecere de la acţiune la fabricare, de la devenire la facere se produce în orice caz.

Mimica, dimpotrivă, rămîne o manifestare a fiinţei care trăieşte şi acţionează; ea nu creează nimic în afara ei. Este conţinută în trup. Nu-l transcende.

Principiul mimicii, scrie Cassiodor, constă în faptul că oamenii îşi pot exprima voinţele fără ajutorul cuvîntului. Muza mimicii este Polimnia, care-i acelaşi timp şi muza poeziei lirice. Ea este reprezentată într-o atitudine pasivă sau meditativă, căutînd parcă inspiraţia în tăcere; deseori poartă în mîna stîngă un volum, adică un sul de papirus; este drapată într-o mantie albă şi uneori se sprijină cu cotul pe un fragment de coloană. Nu aşa imaginăm noi personificarea pantomimei. Imobilitatea muzei ne frapează, şi cum grecii nu făceau nimic la întîmplare, e de presupus că în expresia lirică şi în mimica ei nu vedeau decît o derivaţie a meditaţiei.

S-ar putea ca această atitudine împietrită să fie o urmare a acelei reprezentări împietrite care este masca. Într-adevăr, pantomima a urmat tragediei. Şi personajul, cel care acţiona în text, era actorul. Apoi, şi din ce în ce mai mult, această funcţie de actor i-a fost rezervată interpretului. Cu alte cuvinte, spectacolul a pogorît din cer pe pămînt. Corpul, care trebuia să rămînă tot atît de imobil ca şi o oglindă care vrea să prindă reflexul fidel al unor fiinţe fixe — şi pentru antici fixitatea este mai importantă decît mobilitatea, concepţia lor

Scanned with OKEN Scanner

despre lume punînd pe plan secund desfășurarea fenomenelor — a devenit ceva în mișcare.

Înainte de a fi studiată ca artă, mimica trebuie văzută ca o dezvoltare naturală și organică .

Materia primă este trupul omenesc, acțiunea primă este acțiunea cotidiană. Orice om poate imita gesturile omului din fața sa: așa procedăm cu instructorul de gimnastică, iar uriașele demonstrații ce au loc în diverse capitale sînt niște exemple colective cu motivări diferite, dar toate producînd efecte puternice prin precizia pe care o comportă. Îl putem imita deopotrivă pe omul care se află în fața noastră și este întors cu spatele. Atunci intră în joc mai degrabă comportarea generală, și această imitare se numește antrenament: ciclistul îl urmează cît mai strîns pe antrenor, iar alergătorul, pe ciclist. Nu există sport care să nu comporte o imitare. Ea se poate face și în fața oglinzii. Boxerul începe învățînd să lupte cu propria lui umbră. Tot ce pot realiza astfel oamenii, face parte din imitarea apropiată (cum spune Jean Prévost, care a consacrat mimicii o carte foarte interesantă) și duce la contractarea unei deprinderi imediate. Tocmai acest caracter de imediatitate este frapant în mimică și-i îngăduie să constituie o tranziție naturală între lumea naturii și lumea artei.

Una dintre cele mai notabile trăsături ale acestei treceri este reducerea gradată a expresiei, care transformă mimica într-un simplu semn, în loc să fie reproducerea completă a acțiunii luată drept model. Să luăm exemplul elevului gimnast. El repetă cît mai exact cu putință toate mișcările pe care le vede în execuția instructorului său. Într-un stadiu mai avansat însă, lucrurile nu se mai petrec astfel. Luăm cunoștință de niște acțiuni prin imagini foarte fragmentare: dacă facem scrimă, e inutil, ba chiar primejdios să privim tot trupul adversarului, ajunge să ne uităm la ochii săi care sînt anticipat un fel de premimică a miș-

Scanned with OKEN Scanner

cărilor mîinii. Animalele domestice, caii de exemplu, exteriorizează semnele prin care ne previn ce acţiuni plănuiesc: urechile cîinilor sînt elocvente! E ca şi cum natura ar putea fi surprinsă astfel în „repetiţii generale". Marinarul ştie că un anumit nor ivindu-se la o anumită oră într-un anumit punct al orizontului odată cu un anumit vînt reprezintă o anumită furtună peste un timp anumit. Totul se leagă în natură.

Tot astfel şi Proust ne sfătuieşte să acordăm o atenţie deosebită cuvintelor aparent insignifiante scăpate de persoanele care ne vorbesc, pentru că sînt cuvinte semnificative. Dealtfel, limbajul reprezintă mult mai puţin în comparaţie cu gestul.

În ciuda a ceea ce gîndim în general, gestul poate spune mai mult decît cuvîntul, şi trecerea de la gest la cuvînt, ca în cazul cinematografului, semnalează o sărăcire posibilă a exprimării concordînd cu o îmbogăţire sigură a mijloacelor acestei exprimări. Cu cît putem exprima mai mult, cu atît mai reduse sînt şansele unei exprimări adecvate, tot aşa după cum este mai greu să conduci o orchestră decît să cînţi la trompetă.

Limbajul

Sub aspectul său voluntar, limbajul este mai înşelător decît gestul involuntar, şi aflăm mai multe iscodind jocurile fizionomiei interlocutorului decît ascultînd ce spune, pentru că ceea ce spune este sau insignifiant sau mincinos. Omul civilizat îşi stăpîneşte mai bine cuvintele decît acţiunile. Şi Descartes a ţinut să ne recomande să fim atenţi mai degrabă la acţiunile celorlalţi decît la declaraţiile lor. Iată de ce e de prisos să solicităm aceste declaraţii şi, în general, să interogăm. Întrebarea dictează răspunsul. La ce bun atunci să punem întrebări, exceptînd cazurile cînd vrem să verifi-

Scanned with OKEN Scanner

căm cunoştinţele dobîndite sau să prindem în capcană cu întrebări indiscrete, ca în teste?

Ipocritul îşi stăpîneşte mai bine limbajul decît comportarea. Tartuffe se trădează prin gesturi şi prin acte. Cuvintele sale îl înşeală pe Orgon, actele sale îi deschid ochii.

Jocul

Considerat din punctul de vedere al mimicii, jocul este foarte instructiv. El operează trecerea dintre imitarea naturală şi imitarea în arte. Mimica sa nu e intenţională decît pe jumătate, ea este, cel puţin în aceeaşi măsură, şi contagiune şi imitare. De exemplu, copiii se joacă de-a oamenii mari, de-a hoţii şi vardiştii. Jocul organizat propriu-zis, care comportă cu alte cuvinte nişte reguli, poate folosi mimica. Jocul italienesc numit *mora* se joacă numai cu degetele, fără o vorbă; el îngăduie unor persoane reduse la imobilitate şi la tăcere, din motive mai mult sau mai puţin onorabile, să joace nişte partide de o rară înverşunare. Este vorba aici de o imitare? Da, în măsura în care putem imita jocurile de cărţi şi alte jocuri ce necesită o figurare sensibilă. Aici avem de-a face cu umbra unei figurări.

Mimica în teatru

Mimica actorului comportă o mobilizare a întregului trup. J.-L. Barrault spune în această privinţă: „Cuvîntul este o plastică orală". Este vorba aşadar de o trecere de la arta pantomimei propriu-zise la cea a sculpturii însufleţite. În acest caz, cuvîntul este subordonat gestului. Cînd, personificîndu-l pe Don Juan-ul lui Molière, Jean Vilar îi răspunde valetului său care îl întrebase în ce anume crede: „Cred că doi şi cu doi fac patru...", el îi arată degetele întinse pe care numără: putem vorbi, în

Scanned with OKEN Scanner

acest caz, de un tablou vivant, şi acest tablou îi impresionează atît pe Leporello cît şi pe spectatori, cei care asistă la scenă ca străini, printr-un efect dramatic pe care italienii îl numesc efect de *controscena,* un fel de joc antitetic, răspunzînd la jocul actorului principal.

Mobilizarea întregului trup, adică mimica în teatru, poate produce efecte mari atunci cînd e susţinută printr-o cunoaştere a fiziologiei. *Commedia dell'arte* deţinea această cunoaştere care nu înseamnă doar cunoaşterea jocurilor fizionomiei, cu totul secundară. În *Arlechino, slugă la doi stăpîni,* Arlechino ţîşneşte dintr-o încăpere într-alta, căci a intrat în slujbă la doi stăpîni în acelaşi timp, şi vrea să-i mulţumească pe amîndoi, dar aceasta nu-l sileşte numai la un du-te vino fulgerător, ci şi la o seamă de schimbări de atitudine aproape instantanee. Este aici şi este dincolo, cu treburi deosebite, pe lîngă nişte stăpîni care nu se cunosc. Că „nimeni nu poate sluji la doi stăpîni" este adevărat din punct de vedere moral; acrobatul demonstrează că acest adevăr poate fi fals, din punct de vedere material. A trece de la un stăpîn la altul înseamnă totuşi schimbarea totală a unei forme de existenţă şi nu numai a meseriei, ca în cazul Jupînului Jacques.

Evident, dacă vom interpreta mimica din punctul de vedere pe care îl voi adopta numaidecît, din punctul de vedere existenţial, putem spune că avem aici o foarte bună exemplificare a posibilităţilor mimicii, şi putem spune că mimica are în acelaşi timp o parte bună şi o parte rea. Partea bună este că izbuteşte să creeze uneori un personaj complet, personaj căruia omul ajunge, dealtfel, să-i fie deseori prizonier. Mă gîndesc la Flaubert, de exemplu. Împreună cu colegii săi de la Rouen, Flaubert se amuza făcînd pe „Băiatul". „Băiatul", cu un B majuscul, este cineva cu nişte idei care lui Flaubert i se păreau absolut ridicole; şi el intra atît de bine în pielea personajului încît une-

Scanned with OKEN Scanner

ori își petrecea trei sferturi din zi „făcînd" „pe Băiatul". Tipic este și exemplul lui Jarry. După un timp, Jarry a ajuns „să facă" pe Ubu. El a imitat personajul creat la liceul din Laval, care era Ubu, și a devenit el însuși Ubu în cele din urmă, sfîrșind prin a-și agasa vecinii și prietenii, pentru că veșnic dădea un spectacol. Se întîmplă astfel că uneori ne prindem atît de mult în joc, intrăm atît de mult în pielea personajului imitat încît sfîrșim prin a-l *crea*. În Anglia, poți întîlni din cînd în cînd oameni, altminteri destul de obișnuiți, care au ajuns să-și compună un „tip". Își lasă, de exemplu, un anumit gen de mustață sau de barbă, își studiază în așa fel gesturile, jocurile fizionomiei, încît trăiesc ca și cum s-ar afla pe scenă toată ziua. Sînt niște oameni extrem de interesanți, cel puțin o bucată de vreme, pentru că, bineînțeles, rolul lor ne obosește în cele din urmă, dar nu și pe ei.

Așadar, mimica oferă imitării posibilitatea de a deveni o creație prin întruparea unei ființe imaginate integral. Dar mimica poate duce și la dedublarea personalității, făcînd în așa fel încît mîna dreaptă să uite ce-a făcut mîna stîngă. Este exact ceea ce se poate întîmpla în cazul pantomimei, al *commediei dell'arte* cînd această *commedia dell'arte* a trecut în viața curentă.

Mimica poate avea însă și un efect terapeutic. Este cazul mimodramei. Mimodrama constă în repetarea unei scene care s-a petrecut cu puțin timp în urmă. De exemplu, o scenă casnică: poate că prima dată ea nu este interesantă, dar devine a doua oară, pentru că o vedem, ca să spunem așa, din afară, jucînd-o în același timp, și-i putem descifra atunci toate resorturile. Terapeuții reușesc foarte bine să descifreze ceea ce trebuie corectat în atitudinea personajului. Grație mimodramei, obținem o adevărată terapeutică.

Această terapeutică fusese practicată în antichitate, dar la alt mod, mult mai puțin științific, prin bacanale, saturnale și apoi prin car-

Scanned with OKEN Scanner

navalurile noastre. Scopul lor indirect este purgaţia pasiunilor, dar alt fel decît prin mimodramă. Tot astfel, în antichitate, dar şi astăzi încă, în anumite ţări, bocitoarele au funcţia de a imita persoana în doliu, persoana care suferă. Această practică are un efect teatral dar şi un efect terapeutic asupra celor care ar fi gata să izbucnească în plîns. Imitarea plînsului, ca şi imitarea bucuriei, poate să ne elibereze, ea exteriorizînd ceva care, păstrat în noi, ne-ar intoxica în cele din urmă. Imitarea este aşadar un fel de dezintoxicare prin exhibarea a ceva care ne-ar produce un rău.

Mimica din punctul de vedere al gesturilor

Gestul este necesar; este necesar pentru a imita, este necesar pentru a sublinia.

Gestul e necesar şi pentru a contrazice. Cîteodată, constatăm o contradicţie între gesturile şi cuvintele noastre; importantă în acest caz este mimica trupului, cuvintele neavînd nici o importanţă. Deseori, însă, trebuie să dispunem de amîndouă, sau de jocul lor antagonist. Basilio, Figaro, Rosina, multe alte personaje de teatru ne oferă acest exemplu.

Gestul este necesar şi pentru a ilustra. Cînd vorbim, cînd ne deplasăm; această deplasare este simbolul unui gînd. Cînd vorbesc cu un prieten, rămîn deseori aşezat, sau în picioare, nu fac multe gesturi. Dar cînd urmărim actorii pe scenă, remarcăm, sau mai degrabă nu remarcăm, atunci cînd sînt actori buni, că îşi petrec tot timpul aşezîndu-se, ridicîndu-se, întorcînd capul, privindu-se în oglindă... Totul pare cît se poate de firesc, şi nu-i deloc. Este firescul teatral, care-i absolut indispensabil. Gestul, deplasarea trupului, mimica trebuie să ilustreze cuvîntul. Putem să nici nu auzim cuvintele, la urma urmei. Important e să vedem gestul.

Dealtfel, mulţi oratori nu-şi exercită acţiunea prin cuvinte, care nu sînt auzite sau ascul-

Scanned with OKEN Scanner

navalurile noastre. Scopul lor indirect este purgaţia pasiunilor, dar alt fel decît prin mimodramă. Tot astfel, în antichitate, dar şi astăzi încă, în anumite ţări, bocitoarele au funcţia de a imita persoana în doliu, persoana care suferă. Această practică are un efect teatral dar şi un efect terapeutic asupra celor care ar fi gata să izbucnească în plîns. Imitarea plînsului, ca şi imitarea bucuriei, poate să ne elibereze, ea exteriorizînd ceva care, păstrat în noi, ne-ar intoxica în cele din urmă. Imitarea este aşadar un fel de dezintoxicare prin exhibarea a ceva care ne-ar produce un rău.

Mimica din punctul de vedere al gesturilor

Gestul este necesar; este necesar pentru a imita, este necesar pentru a sublinia.

Gestul e necesar şi pentru a contrazice. Cîteodată, constatăm o contradicţie între gesturile şi cuvintele noastre; importantă în acest caz este mimica trupului, cuvintele neavînd nici o importanţă. Deseori, însă, trebuie să dispunem de amîndouă, sau de jocul lor antagonist. Basilio, Figaro, Rosina, multe alte personaje de teatru ne oferă acest exemplu.

Gestul este necesar şi pentru a ilustra. Cînd vorbim, cînd ne deplasăm; această deplasare este simbolul unui gînd. Cînd vorbesc cu un prieten, rămîn deseori aşezat, sau în picioare, nu fac multe gesturi. Dar cînd urmărim actorii pe scenă, remarcăm, sau mai degrabă nu remarcăm, atunci cînd sînt actori buni, că îşi petrec tot timpul aşezîndu-se, ridicîndu-se, întorcînd capul, privindu-se în oglindă . . . Totul pare cît se poate de firesc, şi nu-i deloc. Este firescul teatral, care-i absolut indispensabil. Gestul, deplasarea trupului, mimica trebuie să ilustreze cuvîntul. Putem să nici nu auzim cuvintele, la urma urmei. Important e să vedem gestul.

Dealtfel, mulţi oratori nu-şi exercită acţiunea prin cuvinte, care nu sînt auzite sau ascul-

Scanned with OKEN Scanner

tate, ci prin atitudini, prin gesturi. Se citează, de exemplu, o anecdotă în legătură cu Aristide Briand. Briand, căruia i se reproşa reprimarea unor greve — în epoca aceea era ministru — dădea unele explicaţii, dar care nu convingeau. La un moment dat, de la tribună, aţintindu-şi privirea asupra deputaţilor, le-a arătat mîinile şi-a strigat: „Uitaţi-vă! Nici un strop de sînge". El arăta, prin mimică doar, că acţiunea lui nu provocase nici o rănire, nici o moarte.

Toţi cei care s-au ocupat de această problemă au arătat că gestul este absolut necesar, dar că şi gesturile trebuie limitate. Tocmai acest lucru a fost scos în evidenţă de esteticienii clasici din secolul al XVIII-lea: nu trebuie să imităm excesiv natura... Trebuie să observăm natura, dar trebuie s-o şi corectăm. Natura este deseori exagerată sau, dimpotrivă, nu indică suficient tot ce urmează să se întîmple. Natura este imperfectă. Trebuie, ca să spunem aşa, să corectăm natura cu ajutorul naturii, s-o observăm de la o anumită distanţă şi s-o imităm la gradul secund.

Aceasta e opinia unor esteticieni ca Lessing în *Dramaturgia* sa, ca abatele Du Bos în ale sale *Reflecţii critice despre Poezie şi Pictură*, care au exercitat o mare influenţă. Acesta din urmă ne învaţă că trebuie să alegem din experienţă, că trebuie să imităm gesturile, dar alegînd, şi în raport cu naţiunile, statele, meseriile, trebuie să adoptăm cutare sau cutare gest.

Teoria clasică a gestului este, aşadar, o teorie care mai întîi afirmă că natura trebuie imitată, dar care delimitează apoi acest precept cu atîtea restricţii, încît sfîrşim prin a ne întreba unde mai apare natura: este o natură atît de corectată, atît de ameliorată, atît de perfecţionată încît încetează de fapt să mai fie ceea ce numim noi natură. Într-adevăr, cînd trecem de la natură la artă, trecem dintr-un domeniu într-alt domeniu, care în cele din urmă îi este străin. Toate artele sînt grefate pe natură, aceasta e o certitudine, dar, în realitate, ele

Scanned with OKEN Scanner

corectează foarte mult natura. Lessing, de exemplu, vorbeşte la un moment dat, în *Dramaturgia* sa, despre o actriţă care observase nişte oameni agonizînd. (Pe vremea aceea, piesele de teatru la modă erau pline de agonii.) În sfîrşit, văzuse gesturile acestor oameni care urmau să se confrunte cu moartea. De exemplu, faptul că persoanele în agonie trăgeau de aşternutul de pe pat, vrînd parcă să se agaţe de ceva. Dar, adaugă Lessing, această actriţă observase foarte judicios că gesturile trebuie făcute cu cea mai mare economie. Şi iată ce scrie el:

„În clipa cînd sufletul ei părea gata să-şi părăsească trupul, ea schiţă brusc, dar numai cu degetele braţului întins, un spasm aproape imperceptibil. Îşi apucă o clipă rochia şi braţul ei căzu numaidecît, ultimă sclipire a unei lumini care se stinge, ultimă rază a soarelui pe cale de-a apune".

Precum vedem, este o agonie extrem de nobilă, o agonie ireproşabilă.

Schlegel comentează:

„Leşinul şi apropierea morţii nu trebuie reprezentate într-un mod la fel de înfricoşător ca în realitatea lor naturală. În momentul suprem, mai ales, actorul trebuie să se mărginească la cîteva mişcări foarte line, ca de pildă la căderea capului, ce s-ar părea să indice mai degrabă un om copleşit de somn decît luptînd împotriva morţii, sau la o voce întretăiată, care să nu se piardă într-un horcăit dezgustător. Într-un cuvînt, actorul trebuie să-şi creeze o manieră de a-şi da ultima suflare cum şi-ar dori-o fiecare la sfîrşitul vieţii sale, şi cum n-o va avea probabil nimeni".

Mărturisire destul de descurajatoare!... Ne gîndim că pentru a muri aşa cum se cuvine odată şi pentru totdeauna ne-ar trebui un mare talent de actor, pentru că altminteri nu vom reuşi, vom scandaliza întreaga asistenţă, spre ruşinea rudelor şi-a prietenilor... Nu vom pleca precum o cere bunacuviinţă.

Scanned with OKEN Scanner

Iată aşadar un excelent exemplu de aplicare a unui precept al esteticii clasice, precept care ne apropie, bineînţeles, de preceptele pe care le citim în legătură cu poezia, cu pictura şi cu celelalte arte. Nu trebuie să încălcăm convenienţele, iată esenţialul; natura trebuie corectată în sensul diminuării efectului. Trebuie să folosim estompa.

Dacă, după acest precept general privind sobrietatea gestului, trec la diferitele gesturi, constat că putem deosebi două categorii de gesturi: gesturile pitoreşti şi gesturile expresive.

Gesturile pitoreşti sînt cele care redau, care zugrăvesc stările afective, gesturile expresive sînt nişte semne care trebuie interpretate.

Gestul pitoresc este gestul care constă în ceea ce numeşte Cicero *demonstratio*. Arătăm ceva. Care este originea acestui *gest pitoresc*? El ia naştere, ne spun autorii, din vivacitatea reprezentării. Cînd reprezentarea este foarte vie, ea are tendinţa firească de a se manifesta; să adăugăm aici dorinţa de a provoca şi în ceilalţi această reprezentare. Exemplul dat, tot în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, este *Laocoon*, un grup foarte celebru şi extrem de admirat, aflat la Muzeul Vaticanului. O familie nefericită este urmărită de-o hidră care iese din mare: Laocoon şi toţi copiii săi gesticulează şi se zvîrcolesc, dar zvîrcolirile lor nu sînt totuşi prea şocante. Chiar dacă nu ating idealul lui Schlegel şi al lui Lessing, oricum se apropie de el. Gesturile lor sînt „pitoreşti", în sensul că sînt involuntare: ele indică durerea, groaza; am putea spune că gesturile pitoreşti sînt nişte stîlpi indicatori.

Aceste genuri pitoreşti prilejuiesc uneori nişte jocuri figurate. De exemplu — este un exemplu pe care îl găsim la un estetician al acestei şcoli, Engel — un valet care îşi freacă spinarea. Înseamnă că stăpînul său l-a ciomăgit. Aceasta e o metonimie, ne spune autorul, un efect care este luat drept cauză şi ne face să ne gîndim la cauză. Mai poate exista sinecdoca,

Scanned with OKEN Scanner

de exemplu, cînd ni se arată o persoană care face parte dintr-o familie, pentru a desemna în realitate întreaga familie. Mai poate exista ironia, cînd i se face cuiva o plecăciune, această plecăciune neindicînd însă deloc respectul. Toate acestea sînt gesturi pe care ni le comandă, ca să spunem așa, natura.

Gesturile expresive au un caracter deosebit. Sînt niște semne interpretate. Ele fac parte din genul pe care Cicero îl denumea *significatio.* Pot fi modificate, pot fi făcute intenționat; deseori sînt fiziologice, cum este jocul mușchilor feței, prin ceea ce numim mimă. Sînt niște jocuri care exprimă sentimentul. Sentimentele sînt exprimate mai ales cu ajutorul ochilor, ne spun unii. Nu, spun alții, cu ajutorul sprîncenelor. În sfîrșit, știm ce a spus Descartes în *Tratatul despre pasiuni,* care este într-adevăr admirabil. Aceste gesturi pot fi fiziologice, în consecință. Ele pot fi și „gesturi analoage".

Un gest analog este gestul care are o similitudine cu locul în care ne aflăm. În raport cu acest loc, știm cînd putem exprima anumite gesturi. Este motivul pentru care actorii se mută pe scenă dintr-un loc într-altul, pentru că atunci cînd se află lîngă curte sau lîngă grădină le vine mai ușor să exprime anumite sentimente mai degrabă decît altele. Putem lucra mai ușor în anumite locuri decît în altele: într-o cafenea mai degrabă decît într-un birou, sau invers, într-un salon, într-o sală de așteptare. sau mai știu eu unde... Chiar într-o bibliotecă. Astfel, gesturile expresive favorizează o foarte bună înțelegere a ansamblului, detaliile rămînînd însă inexplicabile. Înțelegem ansamblul; dar este cu totul altceva să vedem cum se pot îmbina în acest ansamblu particularitățile fizionomiei sau ale trupului.

Toate acestea ne duc la următoarea problemă: Ce trebuie să redea mimica? Frumosul, sau adevărul?

Din punctul de vedere al esteticii clasice, mimica ar trebui să redea mai degrabă frumo-

Scanned with OKEN Scanner

sul, dar, în realitate, ea trebuie să redea adevărul. Gesturile expresive au întîietate față de gesturile pitorești. Pentru esteticienii epocii clasice, este importantă semnificația, expresia. În această epocă, retorica, poezia, elocința dețin supremația față de pictură, de artele plastice propriu-zise, pentru că artele plastice trăiesc mai degrabă din gestul pitoresc decît din gestul expresiv. E lesne de înțeles, dealtfel. Astăzi, reproșăm picturii clasice tocmai faptul că este o mimică a expresiei. Expresia nu ne mai interesează; ne interesează, în schimb, ceea ce exprimă bine. Mulți dintre contemporanii noștri se interesează mai ales de ceea ce este inexprimat, poate și pentru faptul că este inexprimabil.

În orice caz, clasicii au o părere cu totul opusă. Quintilian, pe care îl invocă, spune că nu trebuie să imităm propriu-zis acțiunile și nici obiectele, ci să exprimăm sensul lor. Evident că am putea înțelege acest lucru mai ușor dacă ne-am gîndi la o doctrină a intenționalității.

Ajungem astfel treptat la generalizarea mimicii și, de la problema gesturilor la problema pantomimei, adică a gesturilor universalizate.

Pantomima

Pantomima a fost studiată în Italia și în Franța în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, grație comediei italiene și a importanței sale, a influenței pe care a exercitat-o asupra moravurilor și a artiștilor din această epocă. Pantomima a încercat chiar să înlocuiască teatrul, sau, mai degrabă, s-a încercat, în secolul al XVIII-lea, înlocuirea teatrului prin pantomimă, arătîndu-se că pantomima e capabilă să facă ceea ce face teatrul. Într-o zi la Sceaux, ducesa de Maine îi invitase pe cîțiva dintre actorii vestiți ai timpului să mimeze actul al patrulea din *Horațiu*, de Corneille . . . O dansa-

Scanned with OKEN Scanner

toare ţinu să se întreacă pe sine în imprecaţiile lui Camille, dar nefericita interpretă rolul cam ridicol, după spusa contemporanilor, căci, pentru a exprima că vrea ca Roma să piară îngropată, arătă cu degetul spre pămînt şi-apoi spre gura ei! Cu toate acestea, întreaga piesă a fost transpusă în pantomimă. S-a încercat aşadar transformarea teatrului în pantomimă, dar, în cele din urmă, s-a dovedit că renunţarea la expresie este imposibilă. Nici pictura numită „gestuală“ nu se poate mulţumi numai cu gesturi.

În realitate, gestul expresiv nu poate da frîu liber pantomimei, pentru că, din păcate, deosebirile dintre naţiuni, dintre popoare, şi chiar dintre indivizi sînt prea mari. În general, pentru a putea găsi o pantomimă universală, ar trebui să găsim un vocabular care să fie, ca să spunem aşa, un esperanto al gestului. Acest lucru este aproape imposibil, cu atît mai mult cu cît există pantomime contradictorii. Un călător povesteşte că sosind într-o ţară din Extremul-Orient, unde călătorea de obicei — el reprezentînd diferite produse comerciale —, este primit de gazda la care obişnuia să tragă, cu o figură răvăşită şi îngrijorată. Nu-i pune nici o întrebare, din discreţie, dar află după aceea de la nişte cunoştinţe comune că, în realitate, afacerile gazdei sale sînt înfloritoare. Numai că gazda nu voia să aibă aerul unui parvenit, al unui om care îşi freacă mîinile... În călătoria următoare, o găseşte, dimpotrivă, foarte surîzătoare, cu un aer degajat: soţia sa murise, copiii erau bolnavi, iar firma în pragul falimentului. Atunci, firesţe, era silit să realizeze o compensaţie.

Într-adevăr, există gesturi compensatorii, şi cred că practica lor este destul de curentă în toate ţările. Avem un eşec: ei bine! sîntem încîntaţi. Avem un succes: Doamne, dar asta n-are nici o importanţă, schimbăm vorba. „Să salvăm aparenţele“, iată esenţialul.

Dacă am vrea să alcătuim un vocabular universal al semnului ne-ar trebui un sistem de

Scanned with OKEN Scanner

corespondenţe. Nu-i imposibil, bineînţeles, dar e foarte greu.

Autorul german pe care l-am citat adineaori, şi care scria la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Engel, citează o lucrare cunoscută pe atunci: *O călătorie în insula Siciliei.* Sicilia era socotită pe atunci, şi mai ales de acest călător, un paradis al pantomimei. Încă din copilărie, băieţii îşi compun un dicţionar care indică semnele corespunzătoare cutărui sentiment, cutărei voinţe, cutărei dorinţe, şi aşa mai departe. Femeile, ne spune autorul, au, de asemenea, „în mîna lor" un dicţionar de semne, numai că acestea se schimbă în raport cu persoana căreia li se adresează. Pentru soţ folosesc alte semne decît pentru celelalte persoane, cumnaţi, părinţi etc. Autorul îşi mărturiseşte descurajarea dîndu-şi seama că şi în acest paradis al pantomimei, care este Sicilia de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, chiar de la bun început, nimic nu împiedică particularizarea gestului. Aceasta pentru că, în fond, de la origine chiar, nu-i suficient să fii înţeles, ci trebuie să nici nu fii înţeles; trebuie să fii înţeles de prieteni, nu trebuie să fii înţeles de străini.

În consecinţă, se ajunge la constituirea unor mici societăţi închise, şi în acest caz, cuvîntul este preferabil, deoarece cuvîntul are o valoare destul de generală. Dacă vom începe să ne particularizăm gesturile, riscăm ca gesturile noastre să fie înţelese numai de două trei persoane, de nişte iniţiaţi. Riscăm o dificultate pe care am fi vrut s-o evităm. Rezultatul este o compartimentare, cînd noi doream universalitatea. Imitarea devine o imitare fragmentară. Nu se mai imită ceva care poate avea o valoare pentru toţi.

În teatru

Repetiţia se poate face fără costume, fără decoruri. Ea nu are nevoie de un acompaniament.

Scanned with OKEN Scanner

Învățarea diferitelor tehnici, a diferitelor meserii se poate face și prin gesturi schițate. Ne putem întreba însă dacă nu este posibil să procedăm mai bine prin gesturi, dacă teatrul nu poate ajunge la înlocuirea întregii acțiuni printr-un simulacru de acțiune. Nu poate exista oare o imitare a imitării?

Avem aici o teorie a simulacrului. Acesta e cazul teatrului chinezesc. În teatrul chinezesc caracterele nu au importanță. Nu trebuie să ne batem capul ca să aflăm dacă personajul este un viteaz sau un trădător: viteazul este pictat în roșu, trădătorul în alb; cînd e vorba de un personaj comic, el are puțin alb pe nas, și atît e destul pentru a ști ce reprezintă.

Imitarea evenimentelor se face prin modul în care își reprezintă actorul evenimentul, nu prin eveniment în sine. Teatrul occidental este un teatru constrîns de acțiune, de decor, de costume etc. Să presupunem că am putea înlocui toate acestea numai prin joc. Obținem atunci ceva foarte original, și-anume simulacrul. Astfel, pentru a da impresia de spațiu, este inutil să ne retragem cîțiva pași pentru a vorbi despre distanța care se întinde în fața noastră. Trebuie să ducem doar mîna streașină la ochi și să privim cu încordare. Atunci, ceea ce privim se află foarte departe. Aceasta e ideea gestului expresiv ajuns la cel mai înalt grad de expresivitate, la posibilitatea sa maximă și optimă. Actorul trebuie să-și reprezinte ceva; în momentul acela, lucrul reprezentat devine și pentru noi, ca și pentru el, o prezență.

Din acest punct de vedere, exemplul dat de Henri Michaux * este tipic. Este exemplul femeii care spală rufe: ea apucă o cană inexistentă în care varsă o apă inexistentă. Apoi spală rufele, care sînt inexistente, le stoarce și le pune la uscat pe o frînghie care nu există . . . Nu avem nimic în fața noastră, dar ne ferim,

* În cartea sa *Un barbare en Asie* (N. a.).

Scanned with OKEN Scanner

de teamă să nu ne stropească, pentru că mimica, expresia sînt atît de convingătoare, iar suportul atît de inutil, încît imitarea devine, într-adevăr, un fel de creaţie. Simulacrul devine o realitate.

Tot astfel, în anumite piese foarte dinamice, actorii escaladează ziduri pe care nu le vedem, cu scări pe care de asemenea nu le vedem, pentru a încerca să prade sau să spargă nişte case de bani inexistente şi spectacolul este extrem de impresionant. Gîfîim, întrebîndu-ne ce se va întîmpla, dacă spărgătorul va reuşi. Iată miracolul pe care îl poate produce o reprezentare „interioară". Este marea împlinire a mimicii.

Tot astfel şi în cazul unui concert, exemplu cunoscut dealtfel, pe care îl povesteşte Kazanzakis într-una din cărţile sale. Este vorba de un concert chinezesc. Muzicanţii s-au adunat, invitaţii sînt prezenţi, programul s-a distribuit; sînt reprezentate toate instrumentele, bineînţeles. Numai că muzicanţii nu cîntă, sau mai degrabă schiţează mişcările unor oameni care cîntă, dar nu se aude nimic. Este un concert de virtualităţi în care nu-i cazul să se dezvolte o temă ce-ar putea fi ascultată. Aceasta e deseori culmea artei: aruncăm un cuvînt sau facem un gest, şi-am plecat. Într-asta constă eleganţa vieţii şi a stilului: nu se insistă.

E un concert pentru surzi, un concert unde nu se emite nici un sunet, dar unde lumea ştie ce s-ar putea auzi. După o oarecare familiarizare, putem urmări dezvoltarea temei melodice, devenim sensibili la tot felul de lucruri la care n-am fi sensibili în viaţa obişnuită, cotidiană, pentru că avem nevoie de mulţi avertizori, de lumini . . . Situată la polul opus, prestidigitaţia constă în a face gesturi contrarii acţiunii îndeplinite, pentru a deruta spectatorul. Aici, gesturile indică limpede scopul.

Şi-acum putem, oare, încheia cu o ilustrare a filozofiei prin mimică? Oare marile sisteme filozofice nu corespund anumitor mimici? N-am

Scanned with OKEN Scanner

putea spune, de exemplu, că scepticul este cel care caută plimbîndu-se, care călătorește, care examinează tot ce se întîmplă. Scepticismul ar putea fi ilustrat printr-o mimică a trupului caracteristică scepticului, și care ar corespunde unui model. Marile filozofii, marile sisteme de gîndire ale umanității pot avea mimica lor. Stoicul nu este oare o coloană de neclintit? Totul se năruie, dar el rămîne în picioare. Citindu-i pe antici, vedem tot timpul admirabila imagine a statuii încremenite. Pe epicureian îl vedem foarte bine în omul care se plimbă într-o grădină cu un calm și o seninătate de budist. Aceste două doctrine sînt dealtfel apropiate: cea a Micului Vehicul * și cea a epicureismului, din punct de vedere practic, și aș spune că și din punct de vedere estetic.

Există așadar un simbolism al filozofiilor, care este un simbolism de ordin corporal. Noi putem înțelege acest lucru mai bine decît în alte epoci, pentru că trăim într-o epocă în care se încearcă inventarea unei mimici abstracte, care să nu reproducă emoțiile, ci echivalențele, aluziile la emoții, o mimică exploatînd toate resursele trupului, toate virtualitățile plastice. Exploatarea acestor virtualități plastice, această ilustrare cu ajutorul trupului este într-adevăr o re-creare a gîndirii filozofice.

* Una dintre căile mîntuirii, în budism, *Micul Vehicul* sau *Hinayana* și *Marele Vehicul* sau *Mahayana* sînt două secte principale ale budismului în India (N.tr.).

I.

1. DEDUBLAREA BIOLOGICĂ SAU GEMELITATEA

Am urmărit pînă acum drumul care începe de la constatările posibile în natură, pentru a ajunge încet-încet la artă, sau în orice caz la domeniul uman, pornind de la constatarea a ceva aflat în jurul nostru, și care ni se pare de obicei foarte simplu, nefiind însă deloc simplu în realitate. „Omul nu este un Imperiu într-un Imperiu". Tocmai din acest motiv, vorbind despre unele probleme legate de fenomene exclusiv omenești, artistice, uneori artificiale, am încercat totdeauna să raportez aceste fenomene la realitatea naturii.

În continuare, voi vorbi despre alt gen de imitare și, conform aceleiași metode, voi porni de la natură pentru a ajunge la fenomene care nu au nimic comun cu natura. M-am întrebat dacă imitarea nu poate fi mai intimă decît în cazul mimetismului, dacă nu există ceva de ordin mai personal, dacă nu ne putem imita pe noi înșine, întîi biologic, și apoi mental. Nu există oare în natură ceva care să amintească imitarea de sine? Oare nu găsim și în realitate această imitare de sine, această cunoaștere de sine prin asemănare?

În primul rînd, există în natură acele imitații care constituie gemenii. Și, apoi, cea care

Scanned with OKEN Scanner

se exprimă cu ajutorul *oglinzii*. În amîndouă cazurile este vorba de o dedublare. În primul, am putea spune folosind limbajul de astăzi, există un hiat al însinelui. În cel de al doilea, un fel de proiectare a însinelui în pentru sine.

Gemelitatea

Să începem cu acest hiat al însinelui, cu fenomenul biologic foarte ciudat al gemelității, astăzi bine cunoscut. Caullery semnalează faptul că există două feluri de gemeni, cei denumiți în mod obișnuit gemenii falși și cei denumiți gemenii adevărați. „Gemenii adevărați" se nasc din fecundarea unui singur ovul de către un singur spermatozoid. Ei sînt denumiți și „monozigotici". Cei care se nasc din fecundarea a două ovule de către doi spermatozoizi, și care se pot deosebi unul de altul, nu ne interesează aici. Așadar, nu voi vorbi despre ei.

Gemenii prezintă o asemănare ce poate merge pînă la un fel de identitate. Nu putem vorbi chiar de identitate pentru că nu există o identitate numerică, ci o dualitate; am putea spune însă că există o omologie, și această omologie i-a frapat întotdeauna pe oameni în istorie, în literatură, și mai ales în literatura anecdotică, ce oferă multe exemple de astfel de gemeni monozigotici. Tatăl lui Johann-Sebastian Bach, de exemplu, avea un frate geamăn care îi semăna leit, spune fiul său. Felul de a vorbi, sentimentele, părerile, totul se asemăna la ei. Aveau aceleași aptitudini pentru muzică și cîntau în același fel. Și Bach adaugă un fapt și mai uimitor: „Cînd se întîmpla ca unul să cadă bolnav, celălalt se îmbolnăvea și el".

Caullery citează exemplul a două gemene despărțite de la naștere, care sînt puse în cele din urmă față în față. Văzîndu-și sora care cobora din tren, Edith spuse: „M-am văzut pe mine însămi coborînd din tren". Gemenii nu pot fi deosebiți. În antichitate, tema gemenilor

Scanned with OKEN Scanner

a fost considerată întotdeauna ca un subiect comic. Ea a fost exploatată de literatura dramatică: *Menehmi* lui Plaut sînt probabil transpunerea unei piese greceşti al cărei original s-a pierdut. Quiproquoul este o resursă inepuizabilă a artei comice. În *În căutarea timpului pierdut*, baronul de Charlus cunoaşte un tînăr care, din nefericire, are un frate. Din întîmplare, fraţii nu împărtăşesc deloc aceleaşi gusturi, aceleaşi tendinţe, aceleaşi înclinaţii, şi baronul de Charlus, foarte bine primit de unul dintre ei, este foarte rău tratat de celălalt, ceea ce ni se pare comic.

Se istoriseşte povestea multor gemeni care s-au descoperit datorită unor împrejurări întîmplătoare ce-au pus în lumină esenţiala lor asemănare. Să citäm o anecdotă: Hélène are o soră geamănă care se numeşte Gladys, de a cărei existenţă ştie, dar pe care n-o cunoaşte. Învăţătoare fiind, ea are o mică elevă la care ţine foarte mult. Într-o zi, fetiţa e îmbufnată. Învăţătoarea o întreabă din ce cauză. Fetiţa îi povesteşte că în ajun a fost la cinematograf, că a văzut-o acolo, că i-a zîmbit şi că ea nici n-a vrut s-o recunoască. Era vorba în realitate de sora geamănă a învăţătoarei, a cărei existenţă i-a fost dovedită prin acest quiproquo.

Deosebirile dintre doi gemeni pot fi mari din punctul de vedere al educaţiei, din punctul de vedere al condiţiilor de viaţă. Se întîmplă ca unul dintre cei doi gemeni să fi crescut la ţară, iar celălalt la oraş, ca unul să fi crescut în bogăţie, iar celălalt în sărăcie. Chiar gemeni fiind, ei s-au putut naşte în circumstanţe deosebite: mediul placentar nu i-a hrănit în acelaşi fel. Dar în acest caz, în loc ca deosebirile să se accentueze, ele se atenuează din ce în ce mai mult. S-ar spune că natura încearcă să şteargă orice urmă de inegalitate şi de diversitate dintre ei. Pe măsură ce cresc, gemenii „adevăraţi" seamănă tot mai mult. Caracterele profunde capătă o importanţă din ce în ce mai mare. În această pri-

Scanned with OKEN Scanner

vință, englezii vorbesc despre antagonismul dintre natură și „educație", *Nature and Nurture**. Există doi factori, spun biologii englezi: factorul natură și factorul „educație". Or, aproape totdeauna, al doilea factor, educația, este un factor predominant. În cazul acestor gemeni, deloc. Asemănarea se precizează din ce în ce mai mult, și devine chiar obsedantă pentru observatori.

Sexul, firește, este același în cazul gemenilor monozigotici, dar aceasta nu-i încă nimic dacă ne referim la grupul sanguin, care-i același, ca și culoarea părului, culoarea ochilor, forma și ondulația părului, forma nasului și a buzelor, cea a urechilor și, se spune, pînă și cutele și papilele limbii, culoarea și pilozitatea pielii, petele de pistrui, particularitățile amprentelor digitale, palmare și plantare. Cum se explică acest lucru? Foarte simplu, prin identitatea de constituție datorată dedublării embrionului. Cînd dedublîndu-se embrionul întîlnește un obstacol, pot rezulta monstruozități, dar despre aceasta nu este cazul să vorbim aici.

Izbitor în orice caz, este faptul că întîlnim aceleași tare. De exemplu, în legătură cu dentiția, calculul probabilităților, spune Caullery, este perfect aplicabil, tot așa cum este aplicabil, în cazul fenomenelor studiate la scară moleculară sau la scară atomică. Pornind de la cazul acestor gemeni adevărați, putem obține astfel informații cu privire la ceea ce este ereditar și la ceea ce nu este ereditar. Partea de analogie constituțională este considerabilă aici. În Germania, au fost consacrate o serie de cărți delictelor comise de gemeni: delicte, crime, contravenții etc., ajungîndu-se la concluzia că natura este infinit mai puternică decît educația.

Există cazuri extreme, în care gemenii nu s-au putut separa complet; ei rămîn sudați unul de altul. În asemenea cazuri se constată anumite dispoziții simetrice. Acești gemeni sînt

---

* Adică opoziția dintre natură și cultură (N.a.)

Scanned with OKEN Scanner

numiți *gemeni în oglindă*. O hernie inguinală, de exemplu, este plasată exact la fel la amîndoi, dar simetric, în dreapta la unul, în stînga la celălalt. Un geamăn sudat de altul poate fi stîngaci. În acest caz, el va avea ondulația părului orientată în sens invers acelor unui ceasornic, ochiul său drept va fi mai mare decît stîngul; dacă are o tară, va avea un naevus (un fel de gîlcă) pe obrazul drept... În cazul celuilalt geamăn, dimpotrivă, așezarea este exact inversă. În consecință, geamănul dreptaci va avea ochiul drept mai mic decît stîngul, un naevus pe obrazul stîng, un dinte prost plasat pe stînga etc. Dezvoltarea se va face prin inversare simetrică: atunci cînd gemenii nu sînt despărțiți, avem de-a face cu un individ unic, a cărui jumătate va fi reflexul celeilalte jumătăți.

Ne putem întreba dacă această similitudine nu este într-adevăr un caz miraculos care ne-ar arăta, dacă am fi antropomorfiști, pînă unde poate merge natura pe calea imitării. Astfel, în cazul extrem al gemenilor în oglindă, simetria este atît de mare încît toate caracteristicile unuia pot fi regăsite la celălalt, dar dispuse exact invers.

2. DEDUBLAREA IMAGINARĂ SAU REFLEXUL

Aceasta ne aduce la ceva mult mai omenesc, și mai ales în domeniul artistic. Este vorba de cazul oglinzii.

Ce este oglinda? Putem compune o estetică a oglinzii?

Putem încerca să compunem în orice caz o fenomenologie a ei.

Să începem cu natura. Există vreo oglindă în natură? Da. Apa este oglindă, apa în care joacă reflexele. Natura pare să se imite pe ea însăși; s-ar spune că se complace în ea însăși. Apa este, într-adevăr, elementul cel mai folositor dintre toate, cel care poate consimți cel

Scanned with OKEN Scanner

mai bine să adopte forma altui lucru. Din acest motiv, apa a fost deseori simbolul anumitor filozofii ale ductilității, ale supleței, ale adaptării.

Putem adăuga că între apă (inclusiv imaginea care se reflectă în apă) și obiectul însuși există un minimum de dualitate. Apa nu-i o unealtă, nu-i o ustensilă fabricată de om. Ea formează un cuplu indisolubil, cu obiectul. Apa nu-i o operă a omului, apa este independentă de om. Reluînd distincția făcută de Bergson am putea spune că ea este un semn „aderent", în timp ce reflexul din oglindă ar fi un semn „mobil", căci oglinda se poate deplasa; ea a fost fabricată de om. Apa, dimpotrivă, ne dă un reflex care adoptă în mod firesc formele care se pot proiecta în ea. Cînd spun „un semn aderent", greșesc, ar trebui să spun „aproape aderent", sau „cvasi aderent", din cauza mobilității unui element în primul rînd fugar; există ceva care scapă. Nu-i vorba de o unealtă organică făcînd parte din organismul însuși. Este ceva care-i în același timp în afara noastră, care ne urmează, dar care ne scapă. De unde și drama lui Narcis.

Cu toate acestea, noi deținem totuși un fel de stăpînire asupra reflexului. Narcis se poate apropia sau depărta, și în același timp se schimbă și reflexul. Dar el nu posedă reflexul: putem stăpîni ceva fără să posedăm acel ceva. Și cînd comuniunea trebuie să se realizeze, această comuniune nu se realizează, de aici dezamăgire, și un fel de recul în raport cu imaginea. Acest recul este necesar. El poate servi o experiență poetică, nicidecum o experiență practică sau activă. Bachelard o spune bine, este vorba de o experiență de vis. În apa schimbătoare, prin apa schimbătoare, putem atinge valori sensibile (nu valori senzuale, care să aibă o anumită consistență) și nu corespondențe pe care le-am putea găsi grație unor lucruri substanțiale, ci traduceri, nimic altceva decît traduceri.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru umanitate, suprafaţa apei a jucat un rol foarte mare, dar a trebuit să fie înlocuită odată cu trecerea de la mitologie la artă. Aceasta este trecerea de la reflexul în elementul lichid la reflexul în oglindă*.

În artă, oglinda a jucat un rol capital. În estetica clasică, cel mai mare elogiu la adresa unei lucrări e să spui că-i asemănătoare. Cel puţin acesta e primul pas, dacă nu ultimul. Astfel, Lucas van Leyden spune despre tablourile lui Van Eyck: „Într-adevăr, sînt nişte oglinzi, nu sînt picturi". Pare cam surprinzător să spui despre o pictură că este o oglindă. O pictură, pentru a fi reuşită, ar trebui să fie înainte de toate o pictură. Dar nicidecum! Un elogiu mult mai mare constă în a spune că este o oglindă. Leonardo da Vinci dă următorul sfat, scos din faimosul său tratat: „Cînd vei dori să vezi dacă pictura ta este întru totul conformă obiectului natural, ia o oglindă şi pune modelul viu să se reflecte bine în ea. Compară acest reflex cu lucrarea ta, şi vezi dacă originalul este conform copiei. Fă picturi asemănătoare unor oglinzi!"

Şi Da Vinci adaugă: „Dacă punem, o pictură între două oglinzi, viziunile se reflectă la infinit. Ele merg descrescînd, ca ecourile."**

Într-adevăr, acest procedeu a fost destul de folosit într-o anumită epocă. Şi astăzi încă, pentru a privi unele tablouri ne putem servi de o oglindă neagră confecţionată din foiţe suprapuse de mică. Această oglindă minerală oferă o concentrare din care rezultă o unitate ce remediază dispersiunea viziunii directe a tabloului.

---

* Asupra diverselor şi foarte numeroaselor funcţii ale oglinzii, am publicat un studiu cu titlu *Célébration du Miroir* (Ed. Robert Morel, macheta de Odette Ducarre, 1965). (N a.).

** Da Vinci era dealtfel un om extrem de complex. Multe din manuscrisele lui sînt scrise cu o „scriere în oglindă", cu alte cuvinte ele trebuie puse în faţa unei oglinzi pentru a fi citite. Obicei greu de interpretat (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

3. DEDUBLAREA MECANICĂ SAU FOTOGRAFIA

Fotografia poate fi considerată și ea printre artele imitative, căci, după reflexul în apă, după reflexul în oglindă, după reflexul în poezie sau în pictură, poate exista un reflex produs de o altă tehnică: reflexul prin fotografie. Este vorba de fixarea făcută în alt mod, și o fixare ce ne dă, pare-se, mai multă satisfacție, pentru că răspunde mai bine idealului pe care ni-l putem face noi sau pe care și-l putea oferi natura.

Trebuie să observăm că această fixare privește înainte de toate asemănarea omenească. Prin fotografie se înțelege mai ales portretul, pentru că omul nu contenește să iubească omul, **și mai ales să se regăsească** pe el însuși. Nevoia narcisiacă a omului este pe deplin satisfăcută de fotografie.

Or, această asemănare e totdeauna idealizată. Încercăm totdeauna să găsim imitarea pură și n-o găsim niciodată. Ea ne scapă. În secolul al XVIII-lea, existau portretiști care colindau toată Franța, cu tablouri reprezentînd personaje nobile cărora era destul să li se adauge chipul celui care își comanda portretul. Idealizarea se făcea prin veșminte, copiind costumul de curte. În secolul al XVIII-lea, de asemenea, se înmulțesc miniaturile. Se decupează în hîrtie neagră lucioasă siluetele, profilul. Se inventează „fizionotrasorul", un aparat care îngăduia proiectarea conturelor unei umbre pe hîrtie, și apoi gravarea acestor conture pe metal. Fizionotrasorul s-a bucurat de cel mai mare succes în timpul lui Ludovic al XVI-lea, în timpul Revoluției, și al Imperiului. Era o încercare de imitare mai directă decît portretul pictat propriu-zis.

S-au putut fixa apoi unele obiecte pe sare de argint. Expusă la soare, aceasta permitea redesenarea obiectelor puse pe hîrtie, numai că după un timp ele se ștergeau. Descoperirea fo-

Scanned with OKEN Scanner

tografiei înseamnă descoperirea modului de a fixa ceva pe cale de dispariţie. Fotografia este un reflex pe care l-am putea păstra. Este un contur ce rămîne şi satisface nevoia de permanenţă a omului. Ea a stîrnit multe discuţii (în secolul al XIX-lea, cînd lumea se întreba dacă fotografia este sau nu o artă), provocînd înfruntarea dintre realişti şi idealişti.

Un critic foarte cunoscut din tabăra realiştilor, Champfleury, scria că arta este în primul rînd un triumf al realităţii. Într-o revistă numită *Le Réalisme* şi condusă de el, putem citi: „Pentru noi, arta este un lucru real, existent, vizibil, palpabil. Ea este imitaţia scrupuloasă a naturii. Nu putem picta ce nu se vede".

În consecinţă, fotografia preia ştafeta picturii. Ea merge mai departe decît pictura, pentru că picturii îi scapă mulţi factori. Aceşti factori sînt recuperaţi cu ajutorul fotografiei.

Marele filozof realist al epocii este Taine. Taine scria: „Vreau să reproduc lucrurile aşa cum sînt, sau cum ar fi, chiar dacă eu n-aş exista." Sîntem departe de punctul de vedere fenomenologic. Şi, într-adevăr, în cărţile de bază ale lui Taine, *Originile Franţei contemporane*, *Filozofia artei*, putem constata că Taine îşi aplică metodele cît mai riguros cu putinţă. El adună tot felul de note convergînd spre o nouă concluzie care se impune spiritului nostru cu sau fără voia lui.

În acelaşi moment, Courbet este considerat cel mai mare artist, căci se spune despre el că pictează lucrurile aşa cum sînt.

În acest caz, fotografia ar trebui să pară arta supremă. Nu-i deloc aşa. Printr-o inconsecvenţă firească dealtfel, pictorii şi scriitorii nu consideră fotograful un artist. Champfleury, de exemplu, declară: „Romancierul alege, grupează, distribuie. Oare, dagherotipul îşi dă atîta osteneală?"

Dar, la urma urmei, fotografia nu face şi ea acelaşi lucru? Fotograful alege, grupează, distribuie — şi e ciudat să vezi că tocmai un

Scanned with OKEN Scanner

realist afirmă asemenea lucruri. Iată ce spune Taine la începutul *Filozofiei artei:* „Fără îndoială că fotografia este un auxiliar prețios pentru pictură; oameni inteligenți și cultivați o practică uneori cu gust; dar, în definitiv, ea nu intenționează să se compare cu pictura". Și vorbind despre un pictor care lucra cu lupa, și căruia îi trebuiau patru ani pentru a face un portret, Taine scrie: „El nu uită nimic în figurile sale, nici cutele pielii, nici marmorajele imperceptibile ale pometților, nici punctele negre de pe nas... Rămîi uluit. Capul pare viu, ai spune că iese din cadru. Asemenea reușită, asemenea răbdare sînt de neconceput. Dar, în fond, o schiță liberă de Van Dyck este de o sută de ori mai viguroasă și, nici în pictură, nici în celelalte arte nu se încurajează *trompe-l'oeil*-ul".

Trompe-l'oeil... Dar, la urma urmei, ceea ce descria însuși Taine voia să fie copia unei realități. În portretul pe care i-l face lui Napoleon, de exemplu, nu uită nimic. E totuși posibil ca din dorința de a obține o cît mai mare asemănare, să fi făcut și Taine ce-au făcut și alți artiști și să fi „anticipat". Barrès pretinde că Taine își scria anticipat impresiile despre ceea ce urma să vadă în timpul zilei, de teamă ca să nu șchioapete ceva.

Și apoi, deseori putem obține o mai mare asemănare neprivind prea mult modelul. Modelul stinghерește. Fotograful de pe vremuri îi detesta pe oamenii care mișcă. Astăzi, îi suportă numai pentru că îi introduce într-un cadru preconceput, care este imobil.

Cei numiți în epoca romantică idealiști erau foarte porniți împotriva fotografiei. Găseau că din cauza ei se pierde meseria de portretist. Delécluze, care era prieten cu Stendhal, și unul dintre criticii influenți de la începutul secolului al XIX-lea, spunea că, în fond, fotografia este foarte departe de frumosul ideal pe care îl preconiza, și că portretul va fi discreditat pentru totdeauna de fotografie.

Scanned with OKEN Scanner

În opoziţie cu Delécluze, un alt critic remarcase că, dimpotrivă, fotografia poate readuce arta la eternul ei izvor de inspiraţie, care este natura. Într-adevăr, cam aşa şi este, mereu trebuie să ne întoarcem la izvor. Dar astăzi, ne miră ostilitatea manifestată de anumiţi scriitori faţă de fotografie. Ostilitatea lui Baudelaire, de exemplu, care împărtăşea părerea lui Ingres. Ingres era indignat, se înţelege de la sine. Spunea că fotografia înseamnă industrie, şi nu artă; susţinea că arta este o transformare a naturii, şi-l aproba dealtfel pe Baudelaire, care vedea în fotografie un fel de rău al secolului. În *Salonul din 1859*, de exemplu, acesta scrie:

„Mulţimea crede numai şi numai în natură. Crede că arta nu este şi nu poate fi decît reproducerea exactă a naturii. Îşi închipuie că industria care ar produce o artă identică naturii ar fi o artă absolută. Un Dumnezeu răzbunător a împlinit dorinţele acestei mulţimi. Daguerre a fost pentru ea Mesia. Şi atunci, ea şi-a spus: „De vreme ce fotografia ne dă toate garanţiile de exactitate pe care le-am putea dori (ei cred, nesăbuiţii, în exactitate!), arta înseamnă fotografie".

După Baudelaire, artistul nu trebuie să vadă, el trebuie să interpreteze. Artistul, o şi spune, e un visător. E o fericire să visezi. Şi pe vremuri, adaugă el, „era o cinste să exprimi ce visezi". Dar nu ştiu dacă s-a observat, în frază, afirmaţia: „Ei cred, nesăbuiţii, în exactitate!", cu alte cuvinte cred că există o reproducere. Dar Baudelaire însuşi spune că reproducerea nu este exactă. Ba chiar această inexactitate este interesantă.

Delacroix considera că fotografia nu poate fi decît un auxiliar, că nu poate fi o artă. „Dagherotipul, scrie el, ne poate reda trăsăturile unui om, dar nu ne poate reda fizionomia, pentru că fizionomia nu poate fi cunoscută decît prin ansamblu". Cu alte cuvinte, fotografia nu

Scanned with OKEN Scanner

poate da decît nişte repetări, ea nu poate da echivalenţe.

Într-un cuvînt, fotografia a întîmpinat foarte multe piedici în recunoaşterea ei ca artă. De ce această neînţelegere? De vreme ce estetica oficială afirmă că arta este în primul rînd imitare, de vreme ce fotografia imită mai bine decît pictura, de ce nu putea fi considerată fotografia drept o artă? Se poate răspunde că în asemănare există totdeauna aceeaşi ambiguitate. În realitate, cînd vorbim despre asemănare vorbim despre asemănarea cu un ideal. În consecinţă, spunem că un lucru e asemănător atunci cînd îl considerăm în raport cu acest ideal. Folosim cuvîntul „realitate", dar nu despre realitate vorbim. De ce este criticată fotografia în secolul al XIX-lea? Pentru că oamenii au în cap un anumit ideal de portret. Tot astfel, noi înşine, spunem foarte des în legătură cu o piesă de teatru „asta n-are nimic comun cu teatrul", în legătură cu un roman „asta n-are nimic comun cu romanul", în legătură cu un eseu filozofic „asta n-are nimic comun cu filozofia"... Cînd un lucru ne derutează, un lucru totuşi real, şi pe care ar trebui să-l constatăm, spunem: „Dar nu recunosc! Nu-i bine! Nu se scrie astfel". Aşa funcţionează rutina umanităţii, care vrea să-şi închipuie că se ataşează de real, cînd, de fapt, se ataşează de un ideal, şi încă de un ideal depăşit, îmbătrînit, mort.

Din acest punct de vedere, convertirea lui Lamartine — convertirea la fotografie — e un fapt ciudat. La început, Lamartine spusese despre fotografie, în legătură cu Léopold Robert şi cu marii pictori romantici: „Aceasta e o născocire întîmplătoare, care nu va fi niciodată o artă, ci un plagiat al naturii cu ajutorul opticii". Mult mai tîrziu însă, în 1859, în *Cursul familiar de literatură* (convorbirea a treizeci şi şaptea), el recunoaşte că fotografia are totuşi ceva autentic, mai ales unele fotografii realizate de un sculptor numit Adam-Salomon, fotografii remarcabile, spune el, prin „modul de

distribuire a luminii", şi conchide: „Fotografia înseamnă fotograful."

Da, de fapt fotografia înseamnă fotograful, şi pictura înseamnă pictorul. Fotograful este cineva care se adaugă naturii. Întotdeauna vrem să ne întoarcem la natură. Numai că nu recunoaştem natura pentru că sîntem tîrîţi pe o filieră datorită opticii pe care ne-a format-o despre natură o anumită artă. Pentru a trece de la o artă la alta, trebuie să admitem că noua artă creează o nouă viziune despre natură. Altfel, vom cere unei fotografii ceea ce îi cerusem şi picturii, tot aşa cum automobilului i s-a cerut ceea ce i se cerea pe vremuri căruţei, şi aşa mai departe, tot aşa cum avionului i s-a cerut ceea ce i se cerea păsării. Or, avionul n-a progresat imitînd pasărea, ci dimpotrivă.

Întotdeauna sîntem în întîrziere, şi nu înţelegem că fiecare artă are „asemănarea sa". Avem de-a face cu nişte arte imitative, dacă vrem; dar este vorba de imitarea unei realităţi . . . nu voi spune o realitate creată de fiecare artă, dar cam aşa este; o realitate care este captată, pusă în evidenţă de o anumită artă. Realitatea imitată de fotografie nu este deloc identică celei imitate de pictură. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu cinematograful. Numai că noi ne gîndim întotdeauna la realitatea imitată de arta precedentă.

Interesant în debutul cinematografului este invenţia involuntară a trucajului datorită faptului că nu s-a filmat scena care trebuia filmată. Astfel, Méliès şi-a dat seama de acest lucru într-o zi cînd turna o scenă de stradă în piaţa Operei. Un aparat are o pană. Îi trebuie aproape un minut s-o repare. Apoi se întoarce, turnează, şi ce să vezi? Înainte filma un omnibuz, şi brusc omnibuzul s-a preschimbat în dric. Era foarte caraghios. Prietenii săi, dezolaţi, i-au spus: „Nu-i bine!" Ba da, e bine, asta-i „realitatea" cinematografului.

Deseori ne place mai întîi acea realitate veche, care e demodată. Dar putem căuta şi ne-

Scanned with OKEN Scanner

prevăzutul; este cazul lui Méliès. El a ajuns astfel la niște rezultate burlești: să-și umfle capul, de exemplu, cu o pompă de bicicletă. Nu vedem așa ceva cu ajutorul fotografiei. Și, dintr-o dată, capul cu pricina începe să pluteas-că prin văzduh. Acolo se întîlnește cu alte ca-pete, care se așază pe firele telegrafice și fi-gurează niște note muzicale: este *God save the King*. Iată ceva nou care la început ne descum-pănește, dar tocmai asta ar trebui să ne placă.

Cu alte cuvinte, trebuie să mergem mai de-grabă în căutarea unui ireal pe care să-l trans-formăm în real, și nu invers. Oare arta nu înseamnă să împingi imitarea pînă la creație, să transformi irealul într-un real? La real ajun-gem, el este un punct de sosire, nu un punct de plecare.

Scanned with OKEN Scanner

III.

IMITAREA ÎN FABRICARE

Ce înseamnă a fabrica? Ce deosebire există între fabricare şi creaţie?

Este o mare deosebire, se pare: creaţia e făcută în vederea unui scop ce depăşeşte cu mult mijloacele folosite. Pentru fabricare, dimpotrivă, importante sînt mijloacele. Creăm, de exemplu, un roman; fabricăm un stilou. Dintr-un anumit punct de vedere, stiloul este obiectul unei creaţii. Apoi, el este obiect al fabricării: originalul stiloului a fost creat; apoi, urmează nişte reproduceri la infinit. Există aşadar o deosebire ierarhică.

Putem remarca, de asemenea, că în fabricare există o tendinţă de asemănare, iar această tendinţă de asemănare nu se poate satisface decît în epoca industrială. În epoca artizanală, asemănarea bîjbîie, este aproximativă. Să luăm un exemplu familiar. În zonele rurale ale Franţei, întîlnim deseori nişte orologii numite *comptoises;* ele au două greutăţi (unul pentru sonerie, unul pentru mişcare) care se trag o dată la opt zile. Aceste orologii sînt nişte produse de artizanat ale fiecărei regiuni. Ele prezintă o asemănare generală, această asemănare fiind mascată de mari diferenţe de fabricare: cutia este de lemn de cutare sau cutare esenţă, greutăţile sînt diferite, de fier, de bronz, de aramă,

Scanned with OKEN Scanner

ornamentația cutiei de lemn variază și ea de la artizan la artizan. Putem vorbi de o fabricare originală prin faptul că fiecare artizan a pus acolo ceva din el. Dealtfel, și-a înscris și numele pe cadran.

Tendința de asemănare a sporit însă din ce în ce mai mult în măsura în care ne-am îndreptat spre secolul industriei, pînă în momentul cînd au apărut seriile. Seriile reprezintă mult mai mult identitatea decît asemănarea, adică analogia în esențial și nu numai cea în accidental.

Uneori se produce o lărgire a seriei, cu alte cuvinte avem toate calibrele, toate greutățile, dar în interiorul fiecărui număr al seriei există posibilitatea identificării. Altfel spus, putem avea o deosebire între specii, dar identitatea se păstrează în fiecare categorie a speciei, unde indivizii seamănă perfect între ei. Lărgirea seriei se face din punct de vedere cantitativ, fapt pentru care sîntem dezamăgiți din punct de vedere calitativ. Dar această tendință de asimilare este o tendință contracarată de evantaiul diferitelor fabricări care asigură o mare posibilitate de alegere.

Diversele asimilări

1. Poate exista o asimilare prin formă: cazul pastișei. Pastișa a desemnat la început „opera făcută de un pictor impostor imitînd maniera de a compune și coloritul altui pictor sub numele căruia vrea să-și producă opera". Așa a definit-o Du Bos în *Reflecții asupra poeziei și picturii*. Dar, în același secol, Diderot protestează împotriva acestei definiții abuzive. El scrie: „Mă supără foarte tare cuvîntul «pastișă», care vădește dispreț, și care îi poate descuraja pe artiști în imitarea celor mai buni dintre vechii maeștri". Într-adevăr, contemporanii lui Diderot consideră pastișă o „copie stîngace".

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, ei fac deosebirea dintre pastișă și plagiat. Prin plagiat se înțelege însușirea temelor unei cărți, sau a unor procedee picturale sau muzicale. Din ce în ce mai mult, pastișa a fost considerată o imitare a unui stil, imitare deliberată, făcută fără intenția de a induce în eroare; în consecință, pastișa rămîne de domeniul artistic. Ea consacră maniera, și nu materia. N-am putea spune că este un neadevăr, ci un cvasi-adevăr.

Imitarea formei se poate raporta și la imitarea gestuală: aceea a actorului de music-hall, de exemplu, intră mai degrabă în cadrul lui *a acționa* decît în cadrul lui *a face*. El trebuie să fie în același timp și el însuși și altcineva. Dacă este cu totul altcineva, atunci nu imită, căci se confundă cu celălalt, și nu ne poate interesa. Pe de altă parte, dacă nu ne face să ne gîndim la celălalt, tot nu ne interesează. Așadar, el trebuie să fie în același timp identic și deosebit. Într-adevăr, el ne arată ce este imitarea: să fii în același timp și tu însuți și celălalt. Ne aflăm atunci în fața unei ființe de tranziție, fenomen extrem de greu de definit, cu atît mai mult cu cît în această trecere de la tine însuți la altul există tot felul de grade.

2. Imitarea procedeului se face prin structură. Cîteodată, structura se armonizează cu funcția, dar cîteodată se întîmplă să nu se armonizeze cu ea. Industria, de exemplu, și-a asumat misiunea de a înlocui munca manuală cu munca mecanică. Atunci imitarea a jucat un mare rol, la început involuntar, apoi voluntar. Involuntar, pentru că adoptarea cutărei structuri a dus la repetarea acestei structuri, chiar cînd ea intra în conflict cu funcția. Automobilul a imitat la început trăsura. Avionul a imitat la început pasărea, și oamenii au încercat să zboare cu niște mașinării făcute să bată din aripi. Era foarte curios că inițial procedeul a fost imitat fără să se cerceteze în prealabil despre ce funcție e vorba. Este evident că funcția unei mașini se deosebește foarte mult de procedeul prin

Scanned with OKEN Scanner

care această mașină poate în primul rînd să copieze un model precedent.

Cînd s-a înțeles acest lucru, imitarea, devenită din ce în ce mai mecanică, a sfîrșit prin a ucide creația originală; dar treptat s-a ajuns la o nostalgie a mîinii și a uneltei în raport cu mașina. S-a încercat atunci să se facă ceva care să semene cu ceea ce este manual și neregulat. Apoi s-a încercat să se comită niște greșeli, să se facă ceva într-adevăr imperfect. Probabil că această imperfecțiune constituie caracteristica „omenească": foarte deseori spunem că avem de-a face cu o artă omenească, sau cu un procedeu omenesc, atunci cînd acest procedeu este defectuos. Dimpotrivă, cînd procedeul este pus la punct, considerăm că nu mai este omenesc. Cu alte cuvinte, omenescul se află în ceea ce ne apropie de animal, și în ceea ce ne îndepărtează de intelect. Procedeul din ce în ce mai perfect a tins spre rezultate din ce în ce mai puțin perfecte. Dar probabil că și întoarcerea înapoi este un progres.

3. Poate exista ,de asemenea, nu numai o imitare a formei sau a procedeului, ci și o imitare a materiei, astfel ca piatra să nu fie piatră, lemnul să nu fie lemn, pielea să nu fie piele...

Se poate întîmpla ca succedaneul pielii, al pietrei să se perfecționeze atît de mult încît să sfîrșească prin a dobîndi o nouă demnitate, niște titluri de noblețe. Nu ne mirăm cînd ni se spune: „Nu, nu-i lînă, ci X... (numele unui produs care înlocuiește lîna), mult superior lînii". Există de asemenea, bineînțeles, o materie mult superioară pielii. De aici, deseori, dificultățile care se pot ivi între cumpărător și vînzător: Uneori, clientul vrea un obiect calitativ inferior celui pe care vrea să i-l vîndă vînzătorul. „Da, sigur, acest nou material este excelent, este mult superior celuilalt ca aspect, ca soliditate, dar eu aș vrea ceva de-o calitate inferioară". E ceva foarte greu de obținut. Străinii sînt surprinși cînd sosesc într-o țară industrializată: în țara lor ar putea avea blănuri de

Scanned with OKEN Scanner

animale, și aici nu le mai pot avea. Au ceva mai bun, dar ei vor să aibă ceva mai prost; această neînțelegere se naște odată cu progresele imitării.

4. Progresele imitării nu se produc numai în ceea ce privește forma, procedeul, materia, ci și aspectul, adică învelișul exterior. Este cazul dubleului, al placării, al colorării, în general, al tuturor tehnicilor care prezintă materia sub o aparență măgulitoare, deosebită de cea autentică. Acest nou fel de imitare înseamnă imitarea accidentului, în opoziție cu imitarea substanței. Oare la urma urmei, această imitare a aparenței nu-i suficientă? Nu are o valoare prin ea însăși? De ce ne-am dori un obiect de aur cînd putem avea același obiect placat cu aur? Ceasul nu trebuie să fie neapărat de aur de vreme ce funcționează perfect. Dar atunci am putea spune: „De ce trebuie să fie placat cu aur, de vreme ce poate funcționa perfect și fără această aparență?“ Și așa mai departe... Se pun tot felul de probleme psihologice și, de asemenea, probleme sociale. Poate că trebuie să vedem aici o moștenire a trecutului pe care îl tîrîm după noi. Încă nu avem o concepție „funcțională“ a lucrurilor. Ideile noastre despre obiecte sînt impure, pentru că totdeauna vrem ca acest obiect să imite un altul.

5. Mai poate exista, în sfîrșit, o imitare a obiectului total. În acest caz, se pune problema falsului. În plagiat, este vorba de un conținut identic, atribuit altcuiva. În falsul propriu-zis, este vorba de un conținut deosebit atribuit aceluiași. A fost o vreme cînd literatura era inundată de falsuri, sub Vechiul Regim mai ales, în ciuda „privilegiului regal“. Multe ediții apăreau în Țările de Jos. Chiar și în secolul al XIX-lea, în Belgia, apăreau unele ediții de contrabandă. Aceste ediții reproduceau textul original al ediției franceze. Erau niște falsuri prin atribuire, bineînțeles, și conțineau deseori greșeli de tipar, lipsuri, inadvertențe. Inadvertențele puteau fi utile, pentru că îngă-

Scanned with OKEN Scanner

duiau confruntarea acestor ediţii cu cele corecte, care apăreau în aceeaşi epocă la Paris. În fond, ediţiile de contrabandă erau nişte falsuri, dar nişte falsuri adevărate. Există alte cazuri: de exemplu, unele statui, unele opere de artă sînt atribuite unor oameni care nu le-au creat, şi am putea spune că în acest caz e vorba de nişte adevărate falsuri. De ce? Pentru că adoptăm cînd punctul de vedere al atribuirii autorului, cînd punctul de vedere al conţinutului în sine.

Problema imitării pune în fond problema asemănării, care a fost studiată de toţi filozofii. S-au stabilit diferite grade de asemănare: în primul rînd copia, care poate fi refăcută la nesfîrşit; putem avea cîte copii vrem. Apoi reproducerea, dar reproducerea este mult superioară copiei, pentru că putem avea reproduceri fidele originalului, chiar dacă se îndepărtează puţin de el. Copia tinde spre identitate; ea este integral industrială, avînd copia, sîntem asiguraţi că avem într-adevăr ceva identic originalului. Dar reproducerea nu este ceva identic originalului. Ea poate conţine uneori adăugiri sau eliminări făcute de autor, astfel încît să simţim acolo mîna lui, semnătura, chiar şi o semnătură involuntară. În sfîrşit, mai presus de reproducere, şi mult superioară ei, este interpretarea, în muzică, în desen, în pictură, iar această interpretare poate varia la nesfîrşit. Ea trebuie să fie în acelaşi timp exactă şi liberă. Dificultatea, în cazul interpretării, este putinţa de a concilia aceste două calităţi, care sînt, pare-se, antagonice.

Cum să interpretăm o bucată, să reproducem un desen păstrînd în acelaşi timp o oarecare libertate de imaginaţie şi rămînînd credincioşi originalului? Această dilemă a marcat debutul celor mai mulţi artişti. Ei au început copiind şi reproducînd. Interpretarea nu este aşadar decît un stadiu ulterior.

Cele de mai sus ne duc la problema filozofică a imitării. Imitarea este marele principiu

Scanned with OKEN Scanner

al filozofiei platoniciene, şi acest principiu a ajuns pînă la noi. S-ar spune că Platon a descoperit în imitare un adevăr etern. Orice realitate, după el, exceptînd binele, adică realitatea supremă, imită altă realitate. De exemplu, *Republica* lui Platon îşi are modelul în altă lume, transcendentă. Platon ia exemplul patului: patul pictorului (reprezentat de pictor în tabloul său) imită patul făcut de tîmplar; patul tîmplarului imită la rîndul său patul făcut de demiurg, după Ideea de pat. Putem vorbi aşadar de-o cascadă de obiecte, de la arhetip pînă la ultimul obiect folosit de noi.

Robin pretinde că ideea imitării platoniciene reprezintă supravieţuirea unei mentalităţi primitive. Este vorba, în orice caz, de o înclinaţie absolut omenească, de vreme ce putem constata că toţi copiii imită. Majoritatea artelor sînt arte imitative. Pentru Platon, dansul este imitarea caracterelor, teatrul este imitarea condiţiilor de viaţă, muzica este imitarea acţiunilor virtuoase — de unde şi importanţa muzicii. Operele ratate sînt nişte copii inexacte. Într-un cuvînt, creaţia însăşi trebuie identificată imitării. De asemenea şi producerea de obiecte.

S-ar putea spune că această teorie este diametral opusă concepţiilor moderne. Astăzi ne interesează creaţia nu copia, adică originalul. În zadar ni se spune că o copie valorează cît originalul; în domeniul artistic, manifestăm întotdeanua o anumită reticenţă faţă de copie. Nu putem spune acelaşi lucru în cazul anticilor. Cu toate acestea, Proust, de exemplu, nu considera creaţia decît o traducere. Scriitorul traduce doar. Da, dar ce traduce? Realitatea imediată? Nu, şi poate că în fond, Proust nu este chiar atît de depărtat de Platon pe cît credem noi.

La Platon, trebuie să deosebim trei niveluri ale imitării: în primul rînd ideea (*eidos*), în al doilea rînd fenomenele, în al treilea rînd reprezentarea fenomenelor. De exemplu, tetraedrul, apoi focul natural şi, în sfîrşit, imaginea focu-

lui. Copia, în acest caz, este ireductibilă la model. Nu poate exista nici o identitate între copie şi model, ci totdeauna o distanţă. Această distanţă este necesară. Pentru Platon, imitarea presupune totdeauna o eterogenitate. Artistul porneşte de la un anumit simulacru, situat, dealtfel, între primul şi al doilea nivel. Este vorba de o *phantasma;* dar el nu trebuie să facă din simulacru un *trompe-l'oeil.* Pentru Platon, *trompe-l'oeil*-ul constă în intenţia de a da copia drept original. Este un lucru absolut scandalos, şi Platon protestează împotriva artiştilor din vremea lui care procedează astfel.

Scopul artistului este o interpretare raţională şi nicidecum o execuţie care ar fi pur materială. În execuţia materială, artistul ne cufundă din nou în aparenţa sensibilă, cînd dimpotrivă, trebuie să ne depărtăm de ea. Iată de ce pictorul, de exemplu, repudiază artificiul perspectivei, acest *trompe-l'oeil* care place viziunii noastre, dar aparţine integral domeniului sensibil. Platon preferă pictura egipteană, care este un model sintetic, încercărilor de perspectivă pe care le constată în jurul său. „Făcătorul de simulacre, spune el, seamănă cu o oglindă care ne restituie doar aparenţa sensibilă a naturii". Dar artistul nu trebuie să fie deloc o oglindă.

Aici ne îndepărtăm simţitor de acea teorie conform căreia oglinda este un simbol al esteticii clasice. Cu toate acestea, în Renaştere, oglinda ne este prezentată ca un simbol al perfecţiunii în artă. În crezul platonician, există totdeauna o deosebire între iluzie pe de o parte, şi imitare de cealaltă parte. Iluzia este rea şi imitarea este bună. Acelaşi lucru este valabil dealtfel şi în poezie ca şi în artele plastice: există genuri inferioare şi genuri superioare: de exemplu, trei genuri poetice. Genul inferior este cel în care autorul dispare, al tragediei, al comediei. Genul mixt este al epopeii. În sfîrşit există un gen superior, în care autorul se exprimă direct: ditirambii.

Scanned with OKEN Scanner

Există aşadar o deosebire considerabilă între aceste genuri de imitare, şi Platon afirmă foarte categoric că imitarea poate fi practicată în vederea unui ideal, şi nicidecum după real. În fond, ce trebuie să imităm, după Platon? Ceva lipsit de o realitate sensibilă. Nu scriitura are importanţă, ci cuvîntul, şi mult mai mult decît cuvîntul, viaţa. Opera trăită este mult superioară operei vorbite, opera vorbită celei scrise. Ca atare, nu trebuie să imităm ca nişte oglinzi, ca nişte ecouri, ci trebuie să imităm un model universal, etern.

Aceasta este intuiţia lui Platon. Cînd meditătm asupra ei, orientarea pe care o putem da principiilor imitării se schimbă. Arta este mijlocul prin care imităm, dar, în fond, ceea ce imităm, e ceva ce nu cunoaştem, nu vedem în jurul nostru, ceva absent. Imităm o absenţă, şi nu o prezenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua

REGULILE ESTETICII CLASICE

Scanned with OKEN Scanner

Ne putem întreba dacă pictura n-a dat ascultare timp de secole unor convenţii în ceea ce priveşte asemănarea şi imitarea. În moravuri, imitarea este totdeauna mai puternică decît invenţia, şi zadarnic ne închipuim că sîntem originali, după o bucată de vreme, dacă stăm să ne gîndim, ne dăm seama că ideile noastre sînt nişte idei împărtăşite de toată lumea, gusturile noastre sînt gusturile tuturor; atîta doar că nu ne dădeam seama de asta. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul artelor, mai ales în civilizaţiile tradiţionale.

În aceste civilizaţii, artistul se străduia de astă dată în mod conştient să-şi ateste conformismul la regulile stabilite şi înrudirea cu vechii maeştri. În orice caz, după aceste criterii era judecat. Astăzi lucrurile s-au schimbat. Criteriile nonconformismului le înlocuiesc pe cele dintîi.

Care erau regulile civilizaţiei clasice? Pentru a le cunoaşte, nu trebuie să ne adresăm numai celor care au codificat regulile picturii clasice, ci şi artiştilor, atunci cînd şi-au expus modul de a proceda. Unele reguli erau recunoscute de toată lumea, şi aceste reguli stricte, stabilite de academicieni, de şcoli, de ateliere, şi respectate de marele public în general, priveau imitarea.

Scanned with OKEN Scanner

Printre aceste reguli, voi enumera:
imitarea naturii;
cultul antichității;
verosimilitatea în expresia pasiunilor;
înrudirea poeziei cu pictura;
primatul desenului asupra culorii;
organizarea conformă luminii.

Scanned with OKEN Scanner

I.

IMITAREA NATURII

Această expresie pare precisă; dar nu este, sau nu este decît în măsura în care exclude invenţia... Pictura clasică este în mod esenţial o pictură de forme, o pictură de figuri. Numim „figură", în pictură, nu faţa ci ansamblul corpului omenesc sau ansamblul obiectelor. Această reprezentare a naturii este un lucru ce pare subînţeles pentru clasici, şi nu este deloc o convenţie. Foarte rareori o să auzim un protest ca al lui Pascal în legătură cu pictura. Pascal se miră că în pictură omului îi plac nişte lucruri care în realitate nu-i plac de fapt. Şi dacă un lucru ne pare frumos, de ce ne încearcă dorinţa de a-l reproduce? Este bun aşa cum este. Să ne mulţumim contemplîndu-l. Dar poate că vrem să-l avem sub ochii noştri. În cazul acesta, este oare într-adevăr pictura cel mai bun mijloc? Nu-i o mare deosebire între original şi reproducere? Şi de ce admirăm atunci copiile unor lucruri pe care nu le admirăm în forma lor originală?

Iată o obiecţie care se poate adresa în toate cazurile artei figurative, şi în toate timpurile. Căutarea unei asemănări, voinţa de a repeta ceea ce s-a spus odată este o tendinţă profund omenească, şi cu toate acestea, valoarea a ceea ce s-a spus odată constă tocmai în faptul că nu s-a spus decît o singură dată. Dar în sfîrşit, aşa stau lucrurile! Ce definiţie putem da atunci picturii, şi care să fie o definiţie clasică?

Am s-o scot dintr-un autor din secolul al XVII-lea, Roger de Piles, care a scris în 1681

Scanned with OKEN Scanner

o *Dizertație despre lucrările celor mai vestiți pictori.*

În epoca aceea apăreau multe cărți despre pictură, dar erau mai ales cărți de teorie, în timp ce astăzi avem mai ales cărți despre artiști. De ce? Pentru că astăzi totul a devenit personal, „existențial", și pentru că regulile nu ne mai inspiră încredere, nu mai sîntem convinși de existența unor principii eterne. Și atunci procedăm ca în clasa de retorică.* În loc să învățăm retorică, adică regulile discursului, figurile pe care le putem folosi, studiem scriitorii trecutului, pe rînd, gîndindu-ne că fiecare dintre acești artiști are în definitiv universul lui. Iată punctul nostru de vedere. Nu avem de gînd să răsfoim o carte în care scrie: „Trebuie să pictăm așa, să desenăm așa". Ceea ce e de înțeles în cadrul școlii, rămînînd însă deseori o problemă de tehnică! Mulți profesori arată că lucrul cel mai important este personalitatea, practica. Ei înșiși urmează o tendință proprie epocii lor.

Iată ce spune de Piles în *Dizertația despre lucrările celor mai vestiți pictori:*

„Pictura este imitarea perfectă a lucrurilor vizibile. Țelul ei este să înșele vederea, iar însușirile ei să instruiască temeinic și să trezească pasiunile".

Definiție care n-ar trebui să ne surprindă, și care ne surprinde totuși foarte tare. Să imităm lucrurile vizibile, iată un principiu controversat astăzi. „Țelul ei este să înșele vederea", adică să ne facă să credem că nu imită, deși imită de fapt (în ce sens, autorul ne spune ceva mai departe). „Să instruiască"; tocmai că în general noi nu cerem unui tablou să instruiască, nici să trezească pasiunile: *Pluta „Meduzei"* poate să emoționeze, fără îndoială, dar, în general, tablourile care pot emoționa sînt tablouri pe care le privim cu un ochi rece. Și de Piles adaugă:

---

* Cursul superior în liceele franceze. (N. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

„Toate aceste lucruri care se cuvin presupuse totdeauna, pentru că sînt esenţiale, ar rămîne reci şi lîncede fără ajutorul perfecţiunilor care le relevă valoarea, şi după cum nu-i destul să fii om în mod esenţial, să ai un trup şi un suflet, pentru a fi un om desăvîrşit, trebuind să adaugi acestei esenţe deprinderea ştiinţelor şi a virtuţilor, tot aşa şi imitarea obiectelor vizibile, care este esenţa picturii, trebuie îmbinată cu calităţi ce pornesc din judecata spiritului şi din talentul pictorului".

Aşadar, acestor caractere permanente, trebuie să li se adauge nişte calităţi pe care le-am numi subiective.

„Astfel că un pictor trebuie în măsura în care va avea o gîndire mai temeinică, un spirit mai luminat, un geniu mai măreţ şi mai nobil, să facă lucrări frumoase, presupunînd, aşa cum am spus, acea esenţă a picturii care-i baza perfecţiunilor sale, şi unde perfecţiunile sale se dau în vileag în belşugul şi în bogăţia invenţiilor, în erudiţie, în simplitatea subiectelor alegorice, în fineţea expresiilor. Ele constau aşijderi în a da mişcare şi viaţă obiectelor, în a face să intre într-o compoziţie tot ce este prielnic subiectului tratat pentru a-l împlini şi a-l face plăcut, şi a nu admite acolo nimic în afară de ceea ce contribuie la exprimarea lui."

Dar în felul acesta ne-am şi îndepărtat de imitarea pură a obiectelor vizibile. Pictorul trebuie să aibă multe calităţi personale, se impune o alegere, cu alte cuvinte:

„... să nu se admită acolo decît ceea ce contribuie la exprimarea lui, să se dea fiecărui lucru caracterul său adevărat şi, în sfîrşit, să înşele în mod plăcut ochii unui om care are spirit, şi care ştie să pătrundă în spiritul pictorului şi în subiectele pe care acesta le tratează".

Ultima frază a lui de Piles este semnificativă. Trebuie să înşelăm, acesta e scopul imitării. Dar cum să înşelăm? Să înşelăm fără a înşela, dacă pot îndrăzni să spun astfel, să

Scanned with OKEN Scanner

înşelăm seducînd, dar în aşa fel încît cel înşelat să ştie că este înşelat, căci dorim să fim înşelaţi. Aceasta nu mai are nimic comun cu înşelăciunea şi de aceea clasicii nici nu cred că sînt pe cale să înşele cu adevărat. Zeuxis pictase nişte struguri atît de asemănători încît păsările veneau să ciugulească boabele. Lumea se minuna de geniul său, pentru că rivalizase cu natura, dar a rivaliza cu natura nu înseamnă a imita natura. A imita natura înseamnă a te gîndi totuşi că faci ceva deosebit pornind de la natură, cu alte cuvinte că o invenţie omenească este posibilă. Iată de ce Zeuxis poate fi criticat şi este criticat. La fel şi Platon (în *Gorgias*) îi critică pe partizanii *trompe-l'oeil*-ului, ai iluziei. Platon se situează la polul opus. De Piles de asemenea. Imitarea presupune cunoaşterea naturii adevărate a lucrurilor, şi nicidecum a aparenţei lor vremelnice. Trebuie spus aşadar că se efectuează totuşi o muncă intelectuală, muncă ce constă în despuierea unui obiect vizibil de aparenţele vremelnice, pentru a se încerca descoperirea adevăratei sale structuri. Acesta este într-adevăr rezultatul unei munci cerebrale. A imita nu înseamnă a reda ceea ce sare în ochi. Din acest punct de vedere, estetica clasică despre care vorbesc se deosebeşte de cea practicată, în anumite epoci, de italieni. Cînd vizităm Vicenza, de exemplu, vedem că multe palate au ferestre, porţi, coloane în *trompe-l'oeil,* care dau iluzia realului şi sînt făcute cu mult gust, dar nu sînt „imitaţii", de vreme ce creează „iluzia".

Într-o celebră scrisoare a lui Poussin către domnul de Chambray, autorul unei cărţi despre pictură, scrisoare din 7 martie 1665, Poussin da o definiţie a artei sale, pe care o repet, deşi este celebră. Iată ce spune el:

„Este o imitare făcută cu linii şi culori, pe o anumită suprafaţă, a tot ce se vede sub soare. Menirea ei este delectarea".

Bineînţeles, desenul şi coloritul sînt cele două

Scanned with OKEN Scanner

elemente fundamentale. Poussin nu adaugă şi lumina, căci lumina pare un element accesoriu pentru pictura clasică. Ce este delectarea? Este o plăcere pur intelectuală. Nu-i vorba de plăcerea pe care o poate prilejui, de exemplu, un Delacroix. Este o plăcere care se bazează în primul rînd pe înţelegerea situaţiei. Acest element intelectual este fundamental în cazul lui Poussin şi al tuturor clasicilor. Dealtfel, în aceeaşi scrisoare, Poussin adaugă unele principii pe care, spune el, poate să le înveţe orice om capabil să raţioneze:

„Nu există vizibil fără formă, fără culoare, fără distanţă“ (este vorba de perspectivă, adică tot de un principiu intelectual), „fără instrumente“.

Tot ce este vizibil este aşadar subiect de pictură, dar trebuie adăugate şi unele restricţii, pe care Poussin le enunţă în aceeaşi scrisoare, sub titlul „Lucruri care nu se învaţă deloc şi care sînt Părţi esenţiale ale Picturii“. Iată ce spune el:

„În primul rînd, în ceea ce priveşte lumina, ea trebuie să fie nobilă şi să nu fi primit nici o calitate, iar pentru a-i îngădui pictorului să-şi arate spiritul şi dibăcia, trebuie să fie capabilă să primească forma cea mai excelentă. Trebuie să începem cu proporţia . . .“

Dacă trebuie să începem cu proporţia, înseamnă că începem cu ceva pur intelectual . . .

„. . . apoi cu ornamentul, costumul, verosimilitatea, şi judecata pretutindeni“. (Cu alte cuvinte, peste tot trebuie să existe judecată, raţionamente.) „Ultimele elemente depind de pictor. Ele nu se pot învăţa“.

Aceasta ne aminteşte de cuvintele lui Descartes: „Bunul simţ este lucrul cel mai bine împărţit de pe lume.“

„Judecata este ramura de aur a lui Virgiliu, pe care nimeni n-o poate afla nici culege dacă nu-l călăuzeşte destinul. Aceste nouă elemente conţin multe lucruri vrednice de a fi scrise de mîini pricepute şi savante.“

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea înseamnă, cu alte cuvinte, că există lucruri care nu se învață. Raţiunea umană deţine principii înnăscute care trebuie aplicate, care pot fi aplicate în afara oricărei experienţe. Există, în consecinţă, natură şi natură. Cea despre care vorbeşte Poussin este o natură contemplată prin intermediul intelectului, şi nu numai prin ochi. Aici, voi recurge la Félibien (poate cel mai important scriitor despre pictura secolului al XVII-lea), căruia îi datorăm cîteva cărţi, printre altele *Vieţile celor mai desăvîrşiţi pictori.*

Félibien atrage atenţia că pictorul nu trebuie să fie sclavul naturii. El trebuie să imite natura, dar nu fără restricţii. A imita natura înseamnă a imita ceea ce este proporţionat în natură, ceea ce place raţiunii noastre. Şi Félibien adaugă că pictorul trebuie în primul rînd să fie capabil să stăpînească imitarea naturii. (Cu acest prilej îl atacă pe Caravaggio, astăzi foarte la modă, datorită în mare măsură lui Georges de La Tour, printre precursorii căruia se numără fără doar şi poate, şi-a acelei şcoli a albului şi a negrului, a luminii şi a umbrei care prezintă pentru noi un interes deosebit. Dar Poussin îl consideră pe Caravaggio un duşman.) Iată ce spune Félibien:

„Un pictor trebuie să caute mai înainte de toate ca lucrările lui să fie plăcute, dar Caravaggio n-a făcut niciodată acest lucru. Examinaţi, rogu-vă, în ce constă talentul său. A pictat cu o înţelegere a culorilor tot atît de savantă ca a oricărui alt pictor. Puteţi descoperi un adevăr în figurile lui ca şi în celelalte lucruri care le însoţesc, şi putem spune că natura nu poate fi mai bine copiată ca în tablourile pictate de el".

Félibien ar trebui să fie mulţumit: iată un pictor despre care spune că a imitat perfect natura. Şi totuşi, nu-i mulţumit:

„Dar el nu a dezvoltat niciodată o idee personală. A devenit robul acestei naturi şi nu imitatorul unor lucruri frumoase. Nu a repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentat decît ceea ce i-a apărut în fața ochilor. S-a comportat cu atîta nesocotință încît nici n-a ales frumosul, nici n-a fugit de ceea ce a văzut urît".

Iată rostit și cuvîntul cheie: trebuie să imităm natura, dar în natură există frumos și urît. Trebuie să facem o discriminare. Caravaggio a pictat în egală măsură și frumosul și urîtul.

„Și, cum rareori întîlnim obiecte frumoase, și deseori întîlnim obiecte diforme, el a reprezentat aproape totdeauna ce era mai urît și mai puțin plăcut. Acest tablou vă poate ajuta să judecați spusele mele". (E vorba de un tablou religios.) „Îl făcuse pentru a fi pus în biserica Madonei din Transtevere, dar oricît de prețuite ar fi fost lucrările acestui pictor, acolo tot n-au putut să-l rabde. Trupul Fecioarei, așezat cu atîta lipsă de bunăcuviință încît ai spune că e trupul unei înecate, nu a părut destul de nobil pentru a-l înfățișa pe cel al Maicii Domnului."

Aceste rînduri ne amintesc de elogiul adus în secolul al XVIII-lea unei actrițe engleze care intra în chinurile agoniei cu atîta eleganță, cu atîta noblețe, încît mai că ai fi dorit s-o însoțești.

Așadar, frumusețea comportă noblețe.

„Nu numai în acest subiect, dar și în toate celelalte teme pe care le-a tratat, el nu s-a gîndit nici la noblețea, nici la măreția cu care trebuie să le însoțească. S-a mulțumit să adune laolaltă niște figuri, și, oricît de măreață și de nobilă era acțiunea pe care voia s-o picteze, nu folosea, pentru a figura eroi sau personaje de seamă, decît niște netrebnici, fără a se putea desprinde de natură pentru ca s-o corecteze, fie pentru că nu putea, fie pentru că nici nu-i trecea prin minte să facă nici frumoase capete de expresie" (fotografii din secolul al XIX-lea au moștenit această formulă), „nici expresii frumoase, nici draperii bogate", (care au ajuns pînă la noi prin intermediul claselor mijlocii);

Scanned with OKEN Scanner

„nici aranjamentele cuvenite subiectului pe care voia să-l reprezinte. El nu căuta zilele frumoase ce urmau să răspîndească o lumină plăcută asupra lucrării sale, ci alegea locurile închise pentru a avea lumini puternice."

Există o lumină nobilă, a soarelui, care se repartizează destul de uniform, şi care îngăduie aşezarea cea mai prielnică a fizionomiilor, a eroilor de preferinţă călări, care pozează în faţa pictorului. Există apoi lumina proastă, care nu este nobilă, lumina venită printr-o răsuflătoare, sau printr-o ferestruică de pod. Lumina venită de sus n-ar fi de dispreţuit, din punct de vedere clasic, pentru că vine din cer, dintr-o sursă naturală, şi are în acelaşi timp o anumită amploare în strălucirea ei. În schimb, lumina venită de jos este jalnică. Se spunea despre Caravaggio că obişnuia să picteze, într-un soi de încăperi numite la Neapole *bassi,* adică subsoluri luminate prin nişte răsuflători ce răspîndesc în aceste beciuri o lumină slabă, şi că lumina lui Caravaggio se datoreşte tocmai faptului că picta în aceste *bassi.* Era o explicaţie naturalistă, şi nu cea pe care o dăm noi astăzi. În consecinţă, înţelegem dispreţul pictorilor clasici pentru acest procedeu lipsit de „noblеţe". Nu e de ajuns să imiţi natura. Natura trebuie imitată în ceea ce are ea frumos. Dar ce este atunci frumuseţea? Iată ce spune în această privinţă Félibien:

„Pentru că deseori ne putem înşela în această alegere a lucrurilor frumoase, mi se pare că în primul rînd ar trebui să spunem ce este frumuseţea în sine şi în ce constă ea, mai cu seamă cînd este vorba de trupul omenesc, care este cea mai desăvîrşită operă din cîte a făcut Dumnezeu pe pămînt" (cu această afirmaţie ne aflăm chiar în miezul unei estetici clasice), „şi cum în mod constant ea provine din proporţia părţilor, ar trebui să vorbim apoi despre ceea ce-i necesar în fiecare dintre aceste părţi pentru a produce această admirabilă proporţie,

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca pictorul, deţinînd cunoaşterea ei exactă, să poată la rîndul său egala frumuseţea figurilor atunci cînd va ajunge să deseneze după natură".

Aşadar, pictorul trebuie să deseneze după natură. Da, dar atenţie! El trebuie să aibă în minte proporţiile care pot revela frumuseţea, căci, orice ar face, niciodată nu va găsi un tip uman destul de frumos, şi nici frumuseţea perfectă. El trebuie să studieze această frumuseţe, şi nu va putea s-o studieze chiar pe natură. Dealtfel, pentru a fi perfectă, frumuseţea trebuie să se însoţească cu graţia.

„Frumuseţea se naşte din proporţia şi din simetria care se întîlnesc între părţile corporale şi materiale, iar graţia izvorăşte din uniformitatea impulsurilor interioare cauzate de afecţiunile şi sentimentele sufletului".

E foarte ciudat să constatăm că teoreticienii clasicismului consideră că frumuseţea se află înainte de toate în proporţie, adică în ceea ce nu se percepe la prima vedere, şi apoi că, atunci cînd vor să definească graţia care se adaugă frumuseţii, afirmă că ea se naşte din uniformitatea impulsiilor interioare, adică a impulsiilor produse de suflet. Iată un lucru ce nu pare a fi deloc corporal, ci eminamente spiritual: frumuseţea este intelectuală, graţia este spirituală. Ea se apropie de starea de graţie în sensul religios al cuvîntului. Astfel, adaugă autorul:

„Cînd nu există decît o simetrie între părţile corporale, frumuseţea ce rezultă este o frumuseţe lipsită de graţie, dar cînd în această proporţie frumoasă vedem şi un raport şi o armonie a tuturor impulsiilor interioare, care nu numai că se unesc cu celelalte părţi ale trupului, dar le şi însufleţesc, care le fac să acţioneze cu un anumit acord şi o cadenţă foarte adecvată şi foarte uniformă, atunci se naşte acea graţie pe care o admirăm la persoanele cele mai desăvîrşite, şi fără de care cea

Scanned with OKEN Scanner

mai frumoasă proporţie a membilor nu-şi află deloc ultima sa perfecţiune".

Este adevărat! nu putem concepe desăvîrşirea decît graţie acestei însufleţiri a trupului fără de care proporţia rămîne ceva mort. Un om frumos poate fi frumos prin proporţii şi în acest caz, putem vedea numai trupul său, nimic mai mult. Dar cînd transpare sufletul, frumuseţea lui se însufleţeşte.

„... Cînd se întîmplă ca această uniformitate a impulsurilor să apară pe un chip mai puţin frumos şi ale cărui trăsături nu sînt perfecte, nu ne mai săturăm admirîndu-l pentru că vedem în el graţia, şi, cum frumuseţile spirituale sînt mai admirabile decît cele corporale" (şi cu toate acestea cel care vorbeşte este un amator de pictură), „preferăm aproape totdeauna o persoană a cărei frumuseţe trupească este doar mediocră, dar care are graţie, altei persoane de-o mai mare frumuseţe dar lipsită de graţie".

E destul de surprinzător să constatăm că în plin clasicism se raţionează astfel, şi se vorbeşte la acest mod.

„În Tibul, de exemplu, deşi Quintia era mai frumoasă decît Lesbia, aceasta avea totuşi un nu ştiu ce care o făcea mult mai plăcută decît cealaltă. Ca să vă demonstrez că graţia este un impuls al sufletului, cînd vedem o femeie frumoasă, la început judecăm într-adevăr frumuseţea ei în raportul adecvat ce există între toate părţile trupului, dar nu-i judecăm nicidecum graţia dacă nu vorbeşte, dacă nu rîde, sau dacă nu face vreo mişcare".

Iată aşadar o nouă idee introdusă în definirea frumuseţii: nu putem vorbi de o adevărată frumuseţe dacă graţia nu este înnăscută în această frumuseţe, dacă nu este încorporată în trup. Constatăm astfel din ce în ce mai mult cum primei concepţii, care nu era decît cea a imitării naturii, i se aduc două corective. Nu pătrundem cu adevărat în tainele esteticii clasice decît atunci cînd trecem de la ideea prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipală, a imitării naturii, la definirea amănunțită a naturii însăși. Ne dăm atunci seama că natura nu este nici pe departe ceea ce numim noi astăzi natură. Am fi ispitiți s-o considerăm drept ceva artificial, în orice caz convențional, fapt care nu-i micșorează meritul de a fi produs un oarecare număr de capodopere.

Concepția despre frumusețe și despre grație valabilă pentru pictură și sculptură este valabilă și pentru arhitectură: Vitruviu, de exemplu, care era o autoritate în materie, declară frumusețea „o formă a cărei reprezentare este elegantă și agreabilă prin proporția adecvată a tuturor părților". S-ar putea spune chiar că între proporțiile trupului omenesc și proporțiile templului, ale basilicii, trebuie să existe un raport.

Dar care trebuie să fie acest raport? Un raport de simetrie? Nu, proporția prețuiește mai mult decît simetria, spune Vitruviu în această privință: „Simetria este un raport de pură și simplă egalitate, de exemplu raportul care există între niște ferestre atunci cînd toate sînt egale ca înălțime și ca lățime, iar spațiul dintre ele are aceleași dimensiuni". În timp ce proporția înseamnă, de exemplu, raportul dintre niște ferestre înalte de opt picioare și late de trei. În raport cu simetria, proporția joacă rolul pe care îl joacă grația în raport cu frumusețea. Grația se adaugă frumuseții, corectează ceea ce poate fi oarecum rigid în ea, iar proporția se adaugă simetriei, și corectează ceea ce în simetrie ar putea fi prea artificial.

Simetria ne-a fost relevată de trupul omenesc, și proporția de asemenea, căci dacă brațul drept este simetric cu brațul stîng, putem spune că în brațul drept există o proporție între ansamblul brațului și mînă, deget, unghie. De aici, rezultă că putem judeca ansamblul trupului după un singur membru caracteristic, și că atunci cînd găsim un fragment de statuie, oricît de mic, cunoscînd proporția, putem recon-

Scanned with OKEN Scanner

stitui întreaga statuie, și judeca dacă această statuie este frumoasă sau urîtă.

Așadar, ideea de frumos se precizează. Frumosul este imitarea naturii, cu condiția să folosim rațiunea, și conform unui ideal matematic corectat de un gust destul de liber, care se întemeiază pe considerentul grației, pe de o parte, și al proporției, pe de alta. Dar există, de asemenea, mai multe feluri de frumusețe, conform gradului de depărtare sau de proximitate în raport cu frumusețea supremă. În arhitectură, Vitruviu făcea la timpul său o deosebire între frumusețea pozitivă — care place în mod necesar prin ea însăși — și frumusețea arbitrară — al cărei agrement depinde de împrejurări. Frumusețea pură, frumusețea pozitivă se exprimă prin simetria părților, bogăția materiei, adecvarea execuției. Frumusețea arbitrară se exprimă prin înțelepciunea și regularitatea care prezidează la edificarea monumentelor. Frumusețea arbitrară se situează, firește, pe planul al doilea. Frumusețea pozitivă este, dimpotrivă, esențială, pentru că nu are drept scop decît forma. Dealtfel, în latină, cuvîntul *forma* înseamnă frumusețe. Pe de altă parte, frumusețea arbitrară, frumusețea de agrement, depinde mult de materie.

Nu numai că există o frumusețe ierarhică, dacă se poate spune așa, dar există și o frumusețe multilaterală. Iată un pasaj dintr-un „estetician" din secolul al XVIII-lea, Gérard de Lairesse: „Întrucît frumusețea este principala și cea mai nobilă parte a picturii, ea va fi și primul obiectiv al cercetării noastre. Cu toate acestea, nu voi recapitula aici tot ce s-a spus, și tot ce s-ar mai putea spune despre puterea și valoarea ei, cu atît mai mult cu cît experiența zilnică ne oferă destule exemple în această privință. Cei mai înțelepți dintre antici, Platon însuși, au vorbit despre ea cu respect, iar Caton a mers atît de departe cu entuziasmul său pentru frumusețe încît a spus că degradarea frumuseții este un sacrilegiu nu

Scanned with OKEN Scanner

mai puţin grav decît violarea şi profanarea templelor zeilor".

Totuşi, trebuie să spunem că nu există o singură frumuseţe, ci mai multe frumuseţi.

„Fiecare popor, fiecare individ chiar, continuă Gérard de Lairesse, e încredinţat că alegerea sa este cea mai bună. Grecilor, de exemplu, le plăcea coloritul întunecat, iar latinii preferau frumuseţile blonde. Spaniolii spun că părul negru este cel mai frumos, în timp ce germanii preferă părul castaniu, şi aşa mai departe, ceea ce mă convinge că frumuseţea depinde mult de imaginaţia noastră".

E inexact să spunem că frumuseţea depinde de imaginaţie, pentru că, în fond, frumuseţea ar trebui să depindă de raţiune şi de calcul. Lairesse încearcă să reducă pe cît posibil numărul tipurilor de frumuseţe, căci ar fi prea multe, şi ar fi foarte greu să construieşti pe asemenea temelie.

Există trei genuri de frumuseţe, „şi-anume, frumuseţea comună, frumuseţea superioară celei comune sau frumuseţea rară, şi în al treilea rînd frumuseţea perfectă. Numesc frumuseţe comună frumuseţea care depinde în mare parte de modă, şi care mulţumeşte spiritele de rînd. Frumuseţea rară este cea care întruneşte în spiritul ei diferitele părţi ale mai multor indivizi".

Frumuseţea rară este aşadar o frumuseţe compozită, care nu admite decît calităţile.

„Dar frumuseţea desăvîrşită este pur ideală, aşa precum am şi observat mai sus. Mă voi mărgini să dau aici o idee generală despre frumuseţe, pe care o voi schiţa pe cît îmi va fi cu putinţă după mai multe sisteme, şi după modelele pe care grecii ni le-au transmis prin producţiile lor. Spun aşadar că frumuseţea unei figuri goale, de bărbat sau de femeie, constă în primul rînd în buna proporţionare a membrelor ei, în al doilea rînd în libertatea, naturaleţea şi graţia felului în care se mişcă, în al treilea rînd în coloritul frumos şi adevărat".

Scanned with OKEN Scanner

Iată aşadar nu numai o diversitate a frumosului, ci şi o ierarhie a diferitelor sale tipuri. Esteticienii din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, ţin seama şi de una şi de alta. Ei admit că există mai multe tipuri de frumuseţe, dar le clasează într-o ordine pe cît posibil preferenţială. Astfel, se produce o anumită răsturnare. Citindu-i pe toţi aceşti autori, credem întîi că esenţială este natura, şi că arta nu-i decît o imitare a naturii. Dar observăm din ce în ce mai mult, pe măsură ce aprofundăm ideile lor, că arta poate fi superioară naturii, tocmai cînd părea să ia natura drept model. Să-l citim pe Roger de Piles:

„Natura trebuie considerată în două feluri, sau în obiectele particulare, sau în obiecte în general şi în ea însăşi. Natura este defectuoasă îndeobşte în obiectele sale particulare, pentru formarea cărora un accident oarecare o abate de la intenţia ei care-i totdeauna aceea de a face o lucrare perfectă. Dar dacă o vom considera în sine, în intenţie şi în ansamblul producţiilor sale, o vom găsi perfectă".

De Piles îşi ilustrează gîndirea prin exemple istorice. „Izvorul de perfecţiune al lucrărilor antice a fost generalul şi tot din general şi-a scos şi Policlet frumoasele proporţii ale statuii pe care a făcut-o pentru posteritate şi pe care o numim *Regula*. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu pictorii. Efectele avantajoase ale naturii au născut în ei dorinţa de a le imita, şi o experienţă fericită a redus treptat aceleaşi efecte în precepte. Astfel, regulile artei nu s-au stabilit pornind de la un singur obiect ci de la mai multe obiecte".

Cu alte cuvinte — statuia perfectă este o statuie pentru care Policlet a luat de la o persoană mîna, de la alta piciorul, capul sau expresia feţei de la o a treia etc. Adică din fiecare ce avea mai bun, căci a urmat intenţia ascunsă şi esenţială a naturii. Şi în definitiv, faptul că statuia reprezintă un individ este mai degrabă un cusur, ea trebuind să reprezinte

Scanned with OKEN Scanner

omul în general, omul cu tot ce are el mai frumos.

„Comparînd arta pictorului, formată după natură în general, cu o anumită producţie a naturii, vom spune pe drept cuvînt că arta este superioară naturii. Dar dacă o vom compara cu natura din noi înşine, care este modelul pictorului, acest precept se va dovedi fals".

Aşadar, începem spunînd că natura este superioară artei, dar, cum arta nu alege decît ceea ce este mai perfect în natură, arta poate fi considerată superioară naturii. Totuşi, statuia lui Policlet nu-i decît o creaţie printre altele. Există o mie de alte lucruri în natură, şi, în consecinţă, ca sursă nesecătuită de creaţie ea este oricum superioară artei.

„Într-adevăr, judecînd bine lucrurile, oricît de mare ar fi fost pînă în prezent grija pictorilor de a imita natura, vom constata că natura le-a lăsat o cale lungă de străbătut pentru a ajunge la perfecţiune, şi că ea conţine un izvor de frumuseţe pe care nu-l vor secătui niciodată. De aceea se şi spune că în artă zilnic mai învăţăm cîte ceva, pentru că experienţa şi meditaţia descoperă mereu lucruri noi în efectele naturii, efecte fără de număr şi mereu deosebite unele de altele".

Întotdeauna avem cîte ceva de învăţat, din fericire. În consecinţă, canonul lui Policlet nu constituie totuşi ultima posibilitate a sculpturii. În secolul al XVII-lea, s-a încercat aplicarea tuturor acestor idei despre imitarea naturii. Academia regală de pictură şi de sculptură a fost întemeiată de Ludovic al XIV-lea şi prezidată de Colbert. Întemeierea acestei instituţii a avut efecte excelente, dar şi consecinţe nefericite, întrucît a consfinţit divorţul dintre artizanat şi artă. Pînă în secolul al XVII-lea, artizanii şi artiştii se confundă oarecum, ignorîndu-se astfel ierarhia care s-a întronat, după aceea, mai ales odată cu întemeierea Academiei regale. Pînă atunci, viitorul artist intra de foarte tînăr într-un atelier, făcea tot soiul de

Scanned with OKEN Scanner

treburi materiale (frecatul culorilor, printre altele) şi ajungea, cu ajutorul maestrului, printre cei cărora acesta le cerea să lucreze, de exemplu, la decorul tabloului său, a frescei sale, să execute fondurile sau alte lucruri pregătitoare. Şi astfel, încet, încet, devine „artist". Dealtfel, cunoaştem organizarea confreriilor, semnificaţia întovărăşirilor de breaslă şi gradele lor ierarhice. Dar odată cu Academia regală de pictură şi sculptură, între „manuali" şi cei care se socotesc superiori „manualilor", se cască o prăpastie. Astfel, s-a ajuns la formarea unei arte pe care o numim „academică".

În orice caz, pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, aveau loc „conferinţe" ale Academiei, conferinţe în care se făceau prezentări de tablouri, urmate de comentarii şi de discuţii. Preceptele erau însoţite de exemple. Şedinţele se ţineau în prima sîmbătă a fiecărei luni, în Cabinetul de tablouri al regelui. Prima conferinţă a avut loc în ziua de sîmbătă 7 mai 1667. În prezenţa academicienilor şi a elevilor lor a fost expus tabloul lui Rafael care îl reprezintă pe sfîntul Mihail ucigînd demonul, iar pictorul Le Brun a făcut o seamă de observaţii savante cu privire la desenul lui Rafael. A doua conferinţă a avut ca subiect *Coborîrea de pe cruce* de Tiţian, iar comentariile lui Philippe de Champaigne au scos în evidenţă aspectul în care excelase artistul, cu alte cuvinte coloritul. A treia conferinţă s-a ocupat de faimosul *Laocoon,* expus printr-o reproducere în ghips, şi din care s-au scos unele învăţăminte despre exprimarea durerii. În cea de a patra conferinţă, s-a comentat o *Madonă* de Rafael cu pruncul Isus înconjurat de trei sfinţi şi de doi îngeri, şi a luat cuvîntul Mignard. El a subliniat excelenta manieră în care Rafael redase expresiile cele mai deosebite de la personaj la personaj. A cincea conferinţă s-a ocupat de Veronese, şi a provocat admiraţie pentru ordinea pe care acesta a ştiut s-o întroneze în *Cina pelerinilor din Emaus.* În sfîrşit, a şasea

și a șaptea au avut drept subiect niște lucrări ale lui Poussin, dar văzute din puncte de vedere deosebite, *Căderea manei trimisă de Dumnezeu în pustiu* fiind instructivă mai ales prin compoziție și mijloace de expresie, iar *Vindecarea orbilor la Ierihon* fiind interesantă prin modul de tratare a istoriei.

Era vorba așadar de niște execuții didactice. Și iată una din concluziile trase de Félibien din aceste conferințe (după clasificarea tipurilor de frumusețe, ni se oferă o ierarhie a artiștilor . . .):

„Reprezentarea unui corp prin trasarea unor linii sau amestecul unor culori este socotită o muncă mecanică. De aceea, cum în această artă există diferiți lucrători care se consacră unor subiecte diferite, se întîmplă de obicei ca pe măsură ce se ocupă de lucrurile cele mai anevoioase și mai nobile, ei să abandoneze ceea ce este mai grosolan și mai comun, și să se înnobileze printr-o muncă mai ilustră".

(Există așadar grade, care, în domeniul artelor, decurg din diferitele practici ale artelor.)

„Astfel, cel care face perfect peisaje este superior altuia care nu face decît fructe, flori sau scoici".

(În peisaj, descoperim intenția generală a naturii. Se pare, în ceea ce ne privește, că am putea descoperi această intenție tot atît de bine și în fructe, în flori sau în scoici, Dar nu . . .)

„Cel care pictează animale vii este mai vrednic de prețuire decît cei care nu reprezintă decît lucruri moarte și lipsite de mișcare și, cum figura omului este cea mai perfectă operă a lui Dumnezeu pe pămînt, e sigur, de asemenea, că cei care pot ajunge imitatorii lui Dumnezeu pictînd figuri omenești sînt mult mai desăvîrșiți decît toți ceilalți. Totuși deși nu e ușor să faci ca figura unui om să pară ca vie, și să dai aparența mișcării unor lucruri care n-o au, un pictor care nu face decît portrete n-a atins încă acea înaltă perfecțiune a artei, și nu poate

Scanned with OKEN Scanner

pretinde cinstirea de care se bucură cei mai savanţi".

(Am trecut aşadar printr-o gradaţie de la scoică la peisaj, de la peisaj la om. Dar, în ceea ce priveşte omul, încă nu-i destul atît. De la o singură figură trebuie să trecem la reprezentarea mai multora împreună.) „Trebuie să tratăm istoria şi fabula". (În consecinţă, se impune o anumită cultură istorică. Mereu regăsim urmele acestei idei. Se ţin concursuri. În şcolile în care se predă desenul, decoraţia, pictura, elevii sînt supuşi unor întrebări privind istoria antică şi istoria modernă.)

„Trebuie să reprezentăm acţiuni importante, asemenea istoricilor, sau subiecte plăcute, asemenea poeţilor. (Dintre istorici, Titus Livius, de exemplu. Poeţii vor fi Ovidiu, Virgiliu.) „ Şi urcînd şi mai sus, cu ajutorul compoziţiilor alegorice, trebuie să ştim să acoperim sub vălul fabulei virtuţile oamenilor de seamă şi misterele cele mai nobile. Numim mare pictor pe acela care duce la bun sfîrşit asemenea acţiuni".

Aşadar, alegoria este genul cel mai nobil atît în pictură cît şi în sculptură. Consecinţa a fost acea modă supărătoare care a sfîrşit lamentabil, dar care a putut crea totuşi cîteva capodopere. E foarte ciudat să constatăm că se începe spunîndu-se „imitaţi natura", şi se sfîrşeşte cu recomandarea: „faceţi mai ales alegorii". Cum se explică aceasta? Prin faptul că în secolul clasic, ideea de natură este cu totul deosebită de a noastră. În cazul nostru, ea este moştenită de la romantici, este un sentiment sub aspectul său cel mai individual şi, de asemenea, mai instantaneu. Pentru clasici, natura este în primul rînd o sumă de precepte generale şi esenţiale, şi uneori idealul neglijează total restul.

O ierarhie a genurilor există, firește, și în literatură. Epopeea, de exemplu, este considerată superioară tuturor celorlalte genuri. Iată de ce se vor scrie epopei, care îşi vor găsi chiar şi cititori, pînă în secolul al XIX-lea. Expediţia

Scanned with OKEN Scanner

lui Napoleon în Egipt a dat naştere unei epopei. *Henriada* lui Voltaire a fost socotită o capodoperă. Artistul se ilustrează prin genul căruia i se consacră şi nu prin talentul de care face dovadă. Astăzi, această optică este complet răsturnată, pentru că astăzi ne gîndim mai mult la autor decît la subiectul pe care îl tratează. Ne interesează stilul, prezentarea, limba. Cred chiar că mental, noi ajungem să suprimăm subiectul.

Care erau genurile inferioare epopeii? Bucăţile de elocinţă, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea avînd loc, în şcoli, concursuri de poezie latină, de discurs latin în stil indirect, în maniera lui Cezar şi a lui Cicero. Sub elocinţă se situează poezia, o poezie descriptivă, iar în cadrul diferitelor stiluri există de asemenea, firește, o ierarhie: stilul sublim, stilul nobil şi stilul temperat.

Toate acestea ne fac să ne întrebăm dacă preceptul atît de important care recomandă imitarea naturii este un precept etern. Putem, oare, vorbi într-adevăr pînă în zilele noastre de o estetică a asemănării? Ce înseamnă de fapt „natura", în zilele noastre?

Această întrebare se află mereu la ordinea zilei, şi putem observa, privind în jurul nostru, că idealul similitudinii este un ideal încă viu. E destul să ne gîndim că portretul este şi acum un gen ţinut la loc de cinste. Portretul *vizează* asemănarea cu noi înşine, sau cu cineva pe care îl iubim. În portret nu se caută o asemănare accidentală, ci o asemănare esenţială. Este cazul portretelor care se apropie de cromolitografii.

Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul peisajelor. Ele reprezintă „natura" dar văzută după o prealabilă selectare. Corabia reprezentată nu va fi orice fel de corabie; este o corabie care nu mai există în zilele noastre, pe cît posibil una din acele corăbii care nu pot fi văzute decît în muzee, şi pe care am şovăi să punem piciorul. O vedem pe oceanul de un calm desă-

Scanned with OKEN Scanner

vîrşit, cu un frumos asfinţit de soare, sau pe o mare furioasă, dar a cărei furie simţim că nu va dura veşnic; în cele din urmă, marinarii vor ajunge totuşi la un liman.

În ceea ce priveşte tablourile pe teme istorice, aici nu va fi vorba de orice fel de istorie, la nivelul realităţilor triviale din zilele noastre. Chiar şi la vechii olandezi, în tablourile care ne înfăţişează realitatea cotidiană, această realitate este văzută printr-o oglindă, sau în aşteptarea unui eveniment care urmează să aibă loc, în comunicare cu omul.

Cu alte cuvinte, cînd încercăm să delimităm conceptul de asemănare, constatăm că ne scapă. Nu descoperim natura, ci un lucru pe care natura trebuie să-l imite. În consecinţă, nu avem de a face cu o imitare a naturii, sau avem de a face cu o imitare a naturii în măsura în care natura imită ea însăşi altceva. În fond, concepţia este tot platoniciană.

Totuşi, această nostalgie a asemănării are un aspect ciudat, cînd este vorba de o asemănare cu un tablou celebru dintr-un muzeu. Ce cerem acestei reproduceri? Să fie cît mai fidelă tabloului. Cerem aşadar o asemănare de gradul al doilea, şi-o asemănare care să şteargă pe cît cu putinţă toate „petele" posibile din tablou. La fel şi în cazul fotografiilor de identitate retuşate: într-adevăr, noi sîntem, şi totuşi ne vine greu să credem. Dacă retuşul este bine făcut, ne aflăm pe un fel de tărîm fermecat. Aşa „sîntem", sau mai degrabă aşa ar trebui să fim.

Constatăm aşadar că ideea asemănării este extrem de înrădăcinată în mintea omenească, dar o asemănare cu idealul şi nicidecum cu realul. Totuşi, întotdeauna vorbim de „asemănare" în al doilea sens al cuvîntului. Aşa se explică scandalul stîrnit la începutul secolului al XX-lea de faimoasa frază a lui Maurice Denis: „Trebuie să ne reamintim că un tablou, înainte de a fi un cal de bătălie, o femeie goală sau o anecdotă oarecare (el enumeră

Scanned with OKEN Scanner

astfel cele trei subiecte cel mai des tratate pe vremea aceea) este în mod esenţial o suprafaţă plană acoperită cu culori îmbinate într-o anumită ordine".

Această definiţie ignoră toate definiţiile admise pînă atunci. Iată de ce epoca noastră a fost teatrul unei adevărate revoluţii în artele plastice. Maurice Denis s-a întrebat şi el cum se explică faptul că pictura ne dă iluzia naturii. Şi răspunde: „Fiecare tablou dă iluzia naturii pentru că reprezintă aspecte deja văzute ale picturii". Noi sîntem totdeauna în întîrziere, cu alte cuvinte, vedem totdeauna într-un tablou ceva văzut în tablouri mai vechi, şi numim asta natură. Dealtfel, fenomenul este general: cînd un artist arată un tablou pe care tocmai l-a făcut în anul acela, el aude cîte un amator (adeseori cineva priceput) spunînd: „Ah! îmi plăcea mai mult maniera dumneavoastră de anul trecut, sau de acum zece ani". Aceasta pentru că ochiul clientului s-a obişnuit cu acea manieră. Deseori nu ţinem seama de obişnuinţă, şi ceea ce numim natură, cînd avem de a face cu nişte reprezentări ale mării, ale pădurii sau a altor spectacole aşa-zis naturale, este pur şi simplu ceea ce ne-au învăţat să vedem ca atare pictorii, mai ales cei din Renaşterea italiană. Atunci „recunoaştem" pădurea, marea, casele.

Aceasta e de fapt „natura" şi, din acest punct de vedere, Maurice Denis are perfectă dreptate. Din acelaşi motiv, are dreptate şi Pascal atunci cînd spune: „Ce deşertăciune şi pictura, care stîrneşte admiraţia pentru nişte lucruri ale căror originale nu le admirăm deloc!". Am văzut de ce: pentru că originalele nu seamănă destul cu idealul pe care ni-l facem despre natură. Asemănarea trebuie să fie mai naturală decît natura!

Voltaire a făcut o declaraţie foarte ciudată în *Candide*. Senatorul Pococuranté are o colecţie foarte frumoasă de tablouri, dar se declară scîrbit de ea, ca şi de celelalte lucruri

Scanned with OKEN Scanner

frumoase care îi aparţin, şi critică mai ales ur tablou de Rafael: „Nu găsesc deloc aici o imitare adevărată a naturii. Figurile nu sînt destul de rotunjite, şi nu ies deloc suficient în evidenţă; draperiile nu seamănă nici pe departe cu nişte draperii adevărate... N-o să-mi placă un tablou decît atunci cînd mi se va părea că văd natura însăşi: asemenea tablouri nu există". Stranie afirmaţie. Cum e cu putinţă să admiri un tablou care să fie natura însăşi? Atunci nu mai este vorba de un tablou, ci de natură. Să cauţi imitarea naturii de către natura însăşi este absolut imposibil. Din momentul în care imităm, ne depărtăm pe nesimţite de ceea ce numim natură. Ajungem la altceva. Punctul de sosire este foarte depărtat de punctul de plecare, şi-i limpede că partizanii acestui mod de a vedea ne înşală cînd vorbesc mereu de imitarea naturii, pentru că în ceea ce vor să obţină ei nu există imitare a naturii. Ei au un anumit ideal, şi cînd Voltaire vrea să regăsească natura însăşi, n-o recunoaşte. În fond, această neînţelegere se naşte cu siguranţă dintr-un fel de magie pe care vrem ca pictura s-o realizeze prin asemănare.

M-am întrebat dacă această nevoie pătimaşă de asemănare este proprie doar esteticii noastre clasice, artei noastre din secolul al XVII-lea. Nicidecum. Citind, de exemplu, unul dintre tratatele chinezeşti despre pictură, al lui Si Ho, constatăm că el insistă asupra importanţei asemănării amănunţite cu natura.

Un tratat mai cunoscut al lui Wang-wei, cam din secolul al VIII-lea al erei noastre, este mult mai liberal; el trece pe nesimţite de la natură la ideal. Există aşadar o idee universală despre asemănare, şi iată în acest sens o anecdotă pe care am luat-o de la un sinolog, Jacques Gernet, dintr-o carte intitulată *Viaţa cotidiană în China*. Întîmplarea se petrece în epoca Song, adică în jurul secolului al X-lea. Un amator achiziţionase o lucrare veche reprezentînd cîţiva bujori şi o pisică. Totuşi, se în-

Inv. 108674

Scanned with OKEN Scanner

doiește că ea ar avea vreo valoare, cînd într-o zi, un cunoscut de-al său exclamă văzînd-o: „Dar ăștia sînt niște bujori de amiază!

— Ce te face să crezi?

— Ei bine! pentru că petalele sînt netede; culoarea lor e mată".

Asemenea bujori nu pot fi văzuți decît la o anumită oră a zilei. Pe de altă parte, pupilele pisicii erau cît un fir de ață. Sînt două indicii care dovedeau că era ora amiezii!

De altfel, în China antică, era mai comod să afli ora privind ochii unei pisici, decît citind pe cadranul unui orologiu. Părintele Huc, în a sa *Călătorie prin China*, scrisă acum vreo sută de ani, notează că deseori i se spunea cît este ora după ochii pisicilor.

În consecință, estetica asemănării este absolut universală.

Iată încă o anecdotă extrasă din istoria Academiei imperiale de pictură, în China secolului al XII-lea. Un împărat care era și pictor a propus ca subiect plimbarea unui fazan. În ciuda naturalismului pe care l-au dovedit candidații, el i-a respins pe toți, pretextînd că atunci cînd se cațără pe pietriș, cum era și cazul, fazanul ridică întîi piciorul stîng, exact invers de cum îl înfățișează pictorii concurenți.

Era într-adevăr o căutare a exactității ideale, dar trebuie să citez, de asemenea, pentru a contracara exemplul de mai sus, o altă anecdotă. Iat-o:

Tema propusă într-o zi fiind următorul citat poetic: „Copitele calului său se întorc împovărate de mireasma florilor strivite", premiul a fost acordat unui tablou ce reprezenta un roi de fluturi care se lipeau de copitele unui cal. Nici urmă de flori, pentru că totul se petrecea după strivirea lor, dar privitorii erau avertizați că ele existaseră.

Așadar, constatăm că nu există, din fericire, doar o necesitate de a observa, ci și o posibilitate de a sugera.

Scanned with OKEN Scanner

CULTUL ANTICHITĂȚII

Influența antichității asupra esteticii clasice din toate țările Occidentului a fost considerabilă, și o constatăm cutreierînd marile orașe, sau chiar orașele mai mici ale Europei. Pretutindeni se înalță temple, bazilici, gimnazii care sînt în realitate palate de justiție, biserici, administrații, camere ale deputaților, mari hoteluri, ministere. Și toate acestea vin din antichitate, mai ales începînd din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Este o anomalie care ar trebui să ne frapeze, pentru că aceste monumente grecești de pe străzile și din piețele noastre nu au nimic comun cu viața modernă. Sînt anacronice. Ele reprezintă produsul unei civilizații strict cerebrale care a continuat să producă în mod artificial o seamă de lucruri valoroase și autentice, fără îndoială, dar altundeva și în alte climate.

Se spune, de exemplu, că Edinburghul este Atena nordului. Desigur, dacă vrem neapărat, putem regăsi Atena la Edinburgh. Totuși, cînd ridicăm ochii spre cer, vedem că cerul nu e deloc atenian; după ce îi cunoaștem pe scoțieni, ne dăm seama că nu au aceleași moravuri ca ale popoarelor antichității, n-au aceleași nevoi, aceleași gusturi, n-au nici aceeași religie.

Scanned with OKEN Scanner

Ne întrebăm atunci care este raţiunea acestor monumente. Muzeele, tot le mai înţelegem. Conservatoarele, de asemenea. Dar nu vedem de ce se pasionează civilizaţia noastră atît de mult pentru o altă civilizaţie, de ce a adoptat orbeşte stilul ei arhitectural, cînd nu duce genul de viaţă corespunzător.

La drept vorbind, ne-am obişnuit cu această anomalie. Urcăm trepte de marmură, sau de imitaţie de marmură; trecem printre coloane. Ni se pare firesc, dar ar trebui să ne întrebăm de ce. Pictura, în schimb, n-a suferit influenţa antichităţii: pentru că nu am mai regăsit picturile antichităţii, exceptîndu-le pe cele de la Pompei şi alte cîteva fresce. Dar în ceea ce priveşte arhitectura, am regăsit un număr uriaş de monumente sau de urme care au fost ridicate mai mult sau mai puţin în picioare.

Astfel, s-a sudat cultul antichităţii cu acela al naturii. De aici două feluri de imitare suprapuse în secolele clasice. Iată ce ne spune Roger de Piles:

„E sigur că puţine persoane sînt în stare să descopere toată fineţea sculpturilor antice, căci pentru aceasta se cere un spirit în armonie cu spiritul sculptorilor, şi pentru că oamenii aceia aveau gustul sublimului, o concepţie vie şi execuţia exactă şi spiritualizată. Ei au dat figurii proporţii conforme caracterului acestor figuri. Ei au desenat divinităţile prin conture mai curgătoare, mai elegante, şi de mai bun gust decît ale oamenilor de rînd. Ei au făcut o alegere epurată . . .“.

(Mereu acelaşi epitet: „epurat“, ce revine în această epocă).

„. . . a frumoasei naturi“.

(În zadar e frumoasă natura, oricum trebuie să facem o alegere).

„Ei au remediat admirabil neputinţa atunci cînd materia pe care o foloseau îi silea să imite totul. Pictorul n-ar avea aşadar altceva mai bun de făcut decît să se străduiască să pătrundă desăvîrşirea acestor lucrări pentru a cunoaşte

Scanned with OKEN Scanner

puritatea naturii, şi pentru a desena mai doct şi mai elegant. Totuşi, cum în sculptură există multe lucruri care nu corespund deloc picturii, iar pictorul are dealtfel mijloace de a imita natura mai perfect decît sculptorul . . .".

(De ce? S-ar putea spune că sculptorul dispune de cea de a treia dimensiune: este adevărat că îi lipseşte culoarea).

„. . . ei trebuie să se uite la operele de artă ale antichităţii ca într-o carte tradusă din altă limbă în care e destul să redai bine sensul şi spiritul fără să te legi servil de cuvintele originalului". Şi aici regăsim cuvîntul „servilitate". Trebuie evitată imitarea servilă. Alt teoretician, Gérard de Lairesse, scrie:

„Cînd eram tînăr, şi nu aveam decît o idee foarte vagă despre frumuseţea lucrărilor antice, îmi făceam o datorie copiind cu cea mai scrupuloasă exactitate modelul gol pe care îl găseam la academie, aşa cum mă învăţase tatăl meu, dar cînd voiam să folosesc aceste figuri academice în tablourile mele, găseam deseori că sînt atît de puţin corecte, atît de puţin în acord cu restul lucrării mele încît mă revoltam, astfel că eram silit să fac mari schimbări, ceea ce m-a surprins mult, şi mare mi-era mirarea că natura însăşi m-a dus la asemenea erori, cînd ea mi se părea atît de frumoasă, şi chiar de neimitat".

(Aşadar, copierea naturii duce la erori).

„Dar meditînd mai bine după aceea, am găsit explicaţia într-o cunoaştere insuficientă a operelor de artă ale antichităţii. M-am străduit aşadar să le studiez cu grijă, după care am privit natura sub alt aspect decît o privisem pînă atunci, dobîndind astfel mijlocul de a corecta modelul meu, deşi desenam tot după natură. Cea mai bună metodă, după mine, de a desena figuri academice după model, e să copiem exact modelul fără a schimba ceva, mai ales cînd are o proporţie destul de frumoasă prin el însuşi, şi cînd nu ne-am însuşit încă o cunoaştere destul de temeinică a frumuseţilor operelor de

Scanned with OKEN Scanner

artă antice, căutînd în același timp să ne însușim această cunoaștere prin studiul înțelept al frumoaselor mulaje, al frumoaselor desene, al frumoaselor gravuri, fără a ne încărca totuși mintea prea mult, și fără a ne chinui spiritul, comparînd toate părțile modelului nostru cu aceste obiecte, ceea ce ne ajută să deosebim lesne operele de artă antice de cele moderne".

Și, firește, opera de artă antică este mult superioară celei moderne. În fond, natura este corectată după opera de artă antică. Putem spune, de asemenea, că vom corecta opera de artă antică după natură. Să citățm din *Dizertația* lui Roger de Piles:

„Nu putem îndrăgi cu adevărat proporții mai frumoase și mai elegante decît ale statuilor antice, dar trebuie să știm să eliminăm din ele asprimea și uscăciunea din părțile trupului precum și din draperii. Sculptorii antici au avut rațiunile lor pentru a proceda cum au procedat, și este sigur, în orice caz, că niciodată n-ar putea convinge ochii pe deplin făcîndu-ne să credem că nudurile statuilor lor sînt din carne adevărată, iar draperiile din stofe adevărate. Ei s-au străduit cu mai mult temei să izbească privirea prin măreția exactității, printr-o mare corectitudine, prin gingășia și simplitatea membrelor, ocolind toate migălelile care, fără ajutorul culorii, nu fac decît să întrerupă frumusețea părților".

Într-un cuvînt, judecînd după această pagină, sculptorii antici sînt niște simplificatori. Ei nu au încercat să facă o copie a naturii astfel încît să ne găsim în fața statuii ca în fața modelului viu. De aici, o anumită asprime și-o anumită uscăciune, explicabile prin faptul că detaliile nu au fost tratate cu „grijă" de ei. De Piles nu știa că grecii foloseau policromia: ochii erau făcuți din onix, gura era pictată, și așa mai departe. Au mai rămas urme de pictură pe statuile arhaice. Așa se explică de ce de Piles încearcă să-i apere pe antici de reproșul care li s-ar putea aduce că n-ar fi imitat bine natura,

Scanned with OKEN Scanner

că ar fi fost prea sumari, că s-ar fi încrezut numai în desen. Or, după părerea autorului, pictorii au posibilitatea să imite natura mai perfect. (Pictorii, adică pictorii moderni.) Ei pot folosi culoarea. Aşadar, nu trebuie să se mărginească la imitarea lucrărilor antice.

„Ei nu trebuie să le folosească cel mult decît ca nişte mijloace pentru a alege din frumoasa natură din care statuile antice îşi scot toată frumuseţea".

Iată o colecţie de reticenţe şi de elogii care se echilibrează între ele. Ajungem să nu ştim nimic exact. Am vrea ca operele de artă antice să ne dea o idee perfectă cu privire la natură. Nu ne-o dau . . . Atunci căutăm cauza. Ne spunem că operele de artă antice trebuie să fie luate ca model şi nu numai natura. Şi totuşi regretăm că ele nu ne oferă acea imitare perfectă a naturalului. Lipseşte culoarea, de exemplu.

Pentru a afla mai convingător decît din cărţi care sînt preceptele esteticii clasice în secolul al XVIII-lea, aşa cum s-au format ele pornind de la sculptura anticilor, am să iau două exemple de oameni reprezentativi, un erudit şi un pictor, întîi Winckelmann, apoi Mengs, care este şi el un mare teoretician.

Johann-Joachim Winckelmann s-a născut la Brandenburg, în orăşelul Stendhal, acelaşi care i-a servit lui Beyle ca pseudonim. Era foarte sărac. Tatăl său era cizmar (ca şi tatăl faimosului mistic german Eckhart). Şi-a început studiile înfruntînd multe greutăţi în micile şcoli din oraşul natal. A ajuns învăţător, dar nu era prea bine plătit şi o ducea foarte greu. De la bun început s-a interesat mult de tot ce auzea cu privire la antichitate şi apoi, într-o bună zi, a dat peste el norocul: a fost remarcat de cineva care l-a recomandat contelui de Bunau, care locuia la Dresda, şi-a plecat în Saxonia ca bibliotecar şi arhivist al contelui. În bibliotecă, a învăţat să cunoască antichitatea din lucrările aflate acolo, precum şi din gravurile după opere

Scanned with OKEN Scanner

de artă antice. Așa s-a născut în el o dragoste atît de pasionată pentru antichitate încît s-a hotărît să plece la Roma. A fost bine primit la curtea Vaticanului, unde a rămas cîțiva ani. Papa Benedict al XIV-lea era un protector al artiștilor. Și Winckelmann a ajuns secretarul cardinalului Albani, un personaj important, care se interesa în mod deosebit de antichitate. În felul acesta, a dobîndit o situație independentă. Este momentul cînd a fost numit conservator al unei biblioteci și inspector al săpăturilor, ajungînd un personaj cu oarecare vază.

Totuși, a întîmpinat destule greutăți, care nu sînt povestite amănunțit de biografii săi, mai ales cînd s-a dus la Neapole. Tocmai atunci fusese descoperit Herculanum, iar acolo, o sumedenie de papirusuri, printre altele biblioteca unui epicurian. Greutățile întîmpinate se datorau ignoranței și încăpățînării curții de la Neapole. Aceasta nu îngăduia cercetătorilor să se informeze de tot ce se întîmplă și să meargă la fața locului, fiind stăpînită de invidia proprie posesorilor de antichități care nu știu să profite de ele, dar nici nu vor ca ceilalți să profite. Atunci, Winckelmann s-a împrietenit cu un călugăr care izbutea, cu ajutorul unui aparat special, să desfășoare încet papirusurile carbonizate și să le citească. În epoca aceea, a scris o seamă de scrisori care au stîrnit multă vîlvă în Europa savantă, intitulate *Scrisori despre descoperirile de la Herculanum*. Prima datează din 1762.

Apoi s-a instalat definitiv la Roma. S-a convertit la catolicism și a scris lucrarea care l-a făcut celebru în lumea întreagă, *Istoria artei antice* (1764), în cîteva volume, lucrare tradusă dealtfel în limba franceză scurt timp după apariție. Mai tîrziu, a scris o lucrare de arheologie, *Monumentele antice inedite*, prima lucrare științifică de arheologie. Teoriile sale, așa cum sînt expuse în *Istoria artei antice*, în care Winckelmann analizează frumusețea grecească, au exercitat o influență considerabilă.

Scanned with OKEN Scanner

De ce s-au bucurat grecii, după părerea lui, de privilegiul de a atinge atîta frumuseţe în artă? Una dintre raţiuni este clima. Această raţiune nu pare deosebit de plauzibilă: aerul, soarele, lumina etc. O explicaţie mai bună este gimnaziul, cu exerciţii fizice care ocupă jumătate din zi, piscina, vînătoarea, forul. Să mai adăugăm emulaţia, explicabilă prin faptul că gimnaştii, conducătorii de care, cei care au strălucit în exerciţiile fizice se bucură de mari recompense. Li se ridică statui chiar în timpul vieţii! Statuia, *agalma,* era într-adevăr suprema recompensă la greci, lucru uşor de conceput dealtfel, datorită importanţei pe care o acordau formei omeneşti. Această cinstire prin statui s-a prelungit pînă în zilele noastre. Numai că întîi se aşteaptă moartea eroului, iar moda vestimentară naşte tot soiul de încurcături. Reprezentarea cailor complică şi ea lucrurile... Toate acestea le-am moştenit de la antichitate, şi obiceiul statuilor este un anacronism.

În ce constă frumuseţea acestor statui?

În primul rînd, frumuseţea înseamnă înainte de orice unitate şi simplitate. Tot ce este divers, complex, n-are nici o valoare. O mare simplitate trebuie să domnească în toate trăsăturile feţei, o mare armonie de asemenea, născută din unitate şi din simplitate. Un ochi pieziş, de exemplu, nu va putea trece drept frumos. Nici nasul nu trebuie să fie teşit, ca la boxeri; gura nu trebuie să fie umflată. Pe scurt, nici un amănunt supărător!

Frumuseţea trebuie să conţină o anumită nedeterminare. De aici, obiceiul de a alege ca model un individ tînăr; e explicabil; conformaţia lui are o anumită moliciune; oasele, muşchii nu sînt prea reliefaţi.

Apoi se cere un fel de sinteză a trăsăturilor pe care le considerăm dominante, şi ajungem în cele din urmă să facem un erou, adică un semizeu, apoi un zeu. Pentru a face un zeu, nedeterminarea trebuie să fie şi mai mare. Procedeul de transformare a unui erou într-un

Scanned with OKEN Scanner

zeu constă mai mult din eliminare decît din adiţionare, el se efectuează cu alte cuvinte „suprimînd gradat unghiurile prea colţuroase şi prea pronunţate în starea lor naturală". Nu-i numai molicine, este ceva aproape vag.

„... pînă cînd forma ajunge la atîta fineţe de execuţie încît s-ar părea că asupra ei a operat numai spiritul".

Da, dar cînd forma ajunge la atîta fineţe de execuţie, ne întrebăm cum de mai poate rezista un zeu pe pămînt, căci tot ce era carnal în el a fost eliminat, ceea ce nu-i conform spiritului grecesc.

Winckelmann merge şi mai departe. El se ocupă de proporţiile corpului omenesc, de tot ce este frumos şi de tot ce nu este frumos în trăsăturile feţei şi ale corpului. De exemplu:

„În configuraţia feţei, profilul grecesc este principala însuşire a unei frumuseţi nobile. Acest profil este o linie aproape dreaptă, sau marcată printr-o foarte uşoară inflexiune. La capetele de tineri, mai ales la cele de femei, această linie descrie fruntea împreună cu nasul. Natura este mai avară în formarea acestui profil sub un cer aspru decît într-o climă dulce".

(S-a remarcat totuşi că mulţi scandinavi au „profil grecesc".)

„Dar, oriunde l-ar forma, din acel moment ansamblul feţei ne oferă frumuseţea. Formele drepte şi pline constituie caracterul nobil, iar conturele curgătoare şi suple caracterul delicat; dovada că acest profil deţine frumuseţea este caracterul profilului contrar. Cu cît inflexiunea nasului este mai puternică, cu atît profilul se depărtează de forma frumoasă. Cînd priveşti o faţă dintr-o parte şi remarci un profil urît, poţi să-ţi cruţi osteneala de a căuta vreo frumuseţe în fizinomie.

Cît despre frunte, ea trebuie să fie îngustă.

(Totuşi, deseori în portrete, în scopul de a măguli personajul, acesta e înzestrat cu o frunte înaltă, dar numai pentru că idealul

nostru este gînditorul. Omul modern este cineva care gîndeşte.)

O frunte înaltă, pleşuvă, este dizgraţioasă".

Într-adevăr, pe capetele greceşti, vedem că părul este destul de bogat şi cade pe frunte. Fruntea, în raport cu faţa, li se pare anticilor cam disproporţionată, şi de aceea trebuie mascată pe cît cu putinţă. Winckelmann face atunci apel la experienţă amintind de femeile circasiene, „care se pieptănau de sus în jos, astfel încît părul să ajungă pînă la sprîncene aproape". Fireşte însă că autoritatea principală o constituie sculptura grecească. Pe statui, părul înconjoară tîmplele. Ochii sînt mari, constată Winckelmann, şi înfundaţi. De ce sînt ochii înfundaţi într-un fel care nouă ni se pare nefiresc? Pentru că aceasta îngăduie punerea în valoare a jocului de lumini şi de umbre.

„Pleoapele sînt unduioase, sprîncenele subţiri şi despărţite între ele. Gura trebuie să aibă buza de jos mai umflată, şi trebuie să rămînă întredeschisă".

Ne aflăm foarte departe de o estetică modernă, influenţată de cinematograful american, în care, dimpotrivă, gura trebuie să fie larg deschisă şi să arate cît mai mulţi dinţi într-un surîs de „relaxare".

„Bărbia nu trebuie să aibă gropiţe, şi trebuie să fie mare."

(Tip întîlnit deseori în nordul Mediteranei, dar şi în Statele Unite.)

„Urechile ideale sînt fine".

(Dar Winckelmann e silit să admită că există capete greceşti cu urechile plate, lucru scuzabil pentru că nasul şi urechile luptătorilor reprezentaţi sînt expuse loviturilor.)

„Frumuseţea pieptului bărbătesc constă în degajarea volumului său, frumuseţea sînilor femeieşti în forma lor feciorelnică, pe care Teocrit o compară cu nişte struguri încă necopţi. De aceea, Domenichino merită dezaprobarea pentru că într-o frescă a reprezentat Adevărul cu nişte sîni tot atît de mari ca şi ai unei fe-

Scanned with OKEN Scanner

mei care a alăptat o droaie de copii, în timp ce Andrea del Sarto a reuşit să creeze nişte sîni conform regulilor".

Lucrarea conţine, bineînţeles, multe amănunte despre mîini, despre genunchi, foarte importanţi în sculptură, pentru că genunchii reprezintă deseori, din punctul de vedere al esteticii clasice, o piatră de încercare; cînd rotula genunchiului este prea ieşită în afară ea rupe linia care trebuie să curgă de-a lungul piciorului pînă la laba lui. Această linie trebuie să fie uşor bombată în dreptul genunchiului, cînd omul este în picioare sau cînd pozează cu un picior în faţa celuilalt. Dimpotrivă, clasicii consideră un mare defect genunchiul prea ieşit în afară, chiar şi în poziţia în picioare, pentru că dă impresia de mişcare, o mişcare inexistentă, în realitate. Din acest punct de vedere, găsim în lucrarea lui Winckelmann tot felul de observaţii, observaţii interesante, dar de un interes mai ales istoric, căci orientarea gustului s-a schimbat.

În sfîrşit, lucrarea lui Winckelmann expune, foarte solid constituită şi în toată amploarea ei, o teorie care va avea o influenţă considerabilă şi nu face, în fond, decît să codifice unele idei de circulaţie în epocă, idei care păreau chiar indiscutabile. Într-un cuvînt, Winckelmann a adunat toate legile şi regulile esteticii clasice*.

Alt om care a exercitat o mare influenţă: un pictor numit Anton Raphael Mengs. Tatăl lui Mengs era miniaturist, şi a devenit mai tîrziu pictorul curţii saxone, la Dresda. În secolul al XVIII-lea, şi încă într-al XIX-lea, Dresda era un oraş foarte prielnic artelor. Curtea saxonă a fost întotdeauna atrasă de Italia. Între Italia şi Saxonia existau schimburi permanente. Dresda se scălda într-o atmosferă italienească de

* Este momentul să remarcăm faptul că estetica lui Winckelmann nu porneşte de la cunoaşterea originalelor greceşti ale operelor de artă studiate, ci de la copiile lor romane (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

multă vreme, cu mult înainte de secolul al XVIII-lea.

La vîrsta de douăzeci de ani, Mengs, pe care Italia îl atrăgea în mod deosebit, a luat drumul Romei. A făcut ca Winckelmann, numai că meritul lui Winckelmann era mult mai mare decît al lui Mengs, pentru că Winckelmann fusese foarte sărac; deseori, în drumul său spre Italia, era silit să ceară o bucată de pîine şi să se culce pe unde nimerea. Călătoria sa a fost foarte anevoioasă. A lui Mengs, dimpotrivă, a fost uşoară. Tatăl său era foarte înstărit. El soseşte aşadar în Italia, se instalează acolo, devine pictor. (Pe vremea aceea, Italia era plină de pictori de toate naţionalităţile, şi, în *Călătorie în Italia,* Goethe descrie cosmopolitismul artistic al Romei). Lui Mengs toate îi merg din plin. După o bucată de vreme, este numit directorul unei şcoli de pictură. Se căsătoreşte cu o ţărancă pe care o folosea ca model pentru Sfînta Fecioară şi de care se îndrăgostise. Se spune chiar că datorită ei a abjurat protestantismul şi a trecut la catolicism. În orice caz, e sigur că a făcut o mare avere la Vatican. Apoi s-a întors la Dresda, împărţindu-şi timpul între Dresda, Neapole, Florenţa, şi mai ales Madrid, unde a fost chemat la curtea lui Carol al III-lea. Cu acest prilej, a exercitat o mare influenţă asupra picturii spaniole din acea epocă. A scris cărţi în italiană; cel puţin primele ediţii au fost ediţii italieneşti. Aceste lucrări sînt destul de decepţionante printr-o anumită uscăciune, prin monotonia lor, prin repetarea unor precepte asupra cărora se revine mereu.

Pentru Mengs există trei mari pictori: Rafael, firește, Tiţian (Rafael pentru desen, Tiţian pentru culoare) şi Correggio pentru modelaj, suplețe, în sfîrşit pentru tot ce plăcea la el în acea epocă, asigurîndu-i succesul pînă la Stendhal şi chiar după el. Cea mai importantă carte a lui Mengs se numeşte *Cugetări despre Frumos şi despre Gust în Pictură.* Mengs consideră că frumuseţea este în primul rînd un re-

flex al frumuseţii divine. Există un arhetip al frumuseţii: Dumnezeu.

„Cum astăzi fiecare pictor îşi alege un gen deosebit, şi caută în el cea mai mare perfecţiune cu putinţă, trebuie să fim încredinţaţi că şi anticii au făcut la fel. Un singur lucru i-a călăuzit totuşi, şi anume imitarea naturii. Ea a fost singurul lor scop. Vechii greci, la rîndul lor, nu aveau nici ei decît un singur scop principal, numai că era mult mai elevat decît al modernilor. Cum geniul lor îi înzestrase cu simţul sublimului, ei au ales un termen mediu între perfecţiunea divină şi cea a omului, adică frumuseţea, avînd ca scop principal exprimarea exclusivă a adevărului. Iată de ce lucrările lor conţin acea frumuseţe perfectă care nu e niciodată ştirbită de o expresie prea violentă. Aşadar, cred că îmi este îngăduit să spun că anticii aveau o vocaţie a frumosului şi a perfecţiunii, căci, deşi lucrările lor, ca producţii omeneşti, au unele defecte, găsim în ele, totuşi, vocaţia acestei perfecţiuni."

Dar toate acestea nu ne spun mare lucru. A vorbi despre frumuseţe, a vorbi despre perfecţiune înseamnă a folosi vorbe mari pentru idei extrem de generale şi de vagi. În mintea lui Mengs şi a contemporanilor săi, toate acestea nu erau chiar atît de vagi. Cum Dumnezeu era fiinţa perfectă, pe măsură ce te apropiai de Dumnezeu înaintai spre perfecţiune. Era aşadar o idee religioasă, în fond. Bineînţeles că Mengs era silit să admită însă că drumul care duce la perfecţiune comportă o anumită gradaţie:

„Pînă şi cele mai neînsemnate frumuseţi au un iz de frumuseţe, dar numai în părţile esenţiale. Cele de gradul al doilea conţin frumosul în părţile folositoare, iar în cele de gradul cel mai desăvîrşit găsim frumosul în toate părţile, de la cele absolut necesare la cele care prisosesc... Aceste figuri sînt în consecinţă perfecte. Cum frumuseţea nu este decît perfecţiunea fiecărui concept, iar noi numim frumoase atît lucrurile pur ideale cît şi cele individuale, din aceste

Scanned with OKEN Scanner

puncte de vedere trebuie să examinăm şi lucrările anticilor, cu alte cuvinte frumuseţea nu se află totdeauna în aceeaşi parte, ci constă în faptul că partea pe care au ales-o este redată în cea mai frumoasă manieră".

.....

„Frumuseţile de gradul cel mai perfect sînt *Laocoon* şi *Torsul. Apolo din Belvedere* şi *Gladiatorul* sînt frumuseţi de gradul al doilea. Frumuseţile de gradul al treilea sînt nenumărate. Nu vom vorbi deloc de lucrările mediocre. Marii maeştri ai antichităţii aveau idei infinit mai nobile decît modernii, şi maniera execuţiei lor era mult mai amplă, pentru că ideile lor se formau în raport cu perfecţiunea, iar în execuţie nu imitau, ca modernii, o parte a naturii, ci natura întreagă".

Ideea lui Mengs este o idee platoniciană: noi mergem de la lucrurile cele mai secundare pînă la lucrurile cele mai generale; dar în cazul lui Platon, chiar cînd ajungem la lucrurile cele mai generale, încercăm să nu uităm tot ce le leagă de viaţă. Şi acest lucru nu se constată în cazul lui Mengs. Într-adevăr, Platon îşi corectează oarecum „esenţialismul" printr-un fel de „existenţialism", prin faptul că pune viaţa mai presus de cuvînt, şi cuvîntul mai presus de scriere.

Iată de ce, din punct de vedere platonician, Socrate este mai important decît mulţi alţi filozofi care au lăsat opere scrise. La Platon, există o corectare a tendinţei de abstractizare şi de generalizare prin faptul că această tendinţă este însoţită de o întrupare. Trebuie, fără îndoială, să fii abstract, general; constatăm aceasta la Mengs. Dar, din nefericire, în teoriile lui Raphael Mengs nu constatăm şi o întrupare a acestui ideal. Urmîndu-l pe Mengs, parcurgînd lucrările sale, care au avut atîta influenţă pe atunci, şi vreme atît de îndelungată, ajungem la un ideal extrem de uscat, monoton, posomorît, cu alte cuvinte la academism. Dim-

Scanned with OKEN Scanner

potrivă, urmînd teoria platoniciană, am ajunge la ceva infinit mai viu, cum constatăm dealtfel în dialogurile lui Platon.

Un teoretician francez numit Quatremère de Quincy, şi bine cunoscut de istoricii esteticii, ne oferă un corectiv la teoriile lui Mengs. Quatremère de Quincy a trăit aproape un secol. El a străbătut Revoluţia, Imperiul, Restauraţia, regimul lui Ludovic Filip... În viaţa lui au existat două date importante: 1801 — momentul cînd s-a deschis Sala de antichităţi de la Luvru... 1816 — momentul cînd British Museum s-a îmbogăţit cu vestigiile Partenonului aduse de lordul Elgin. În aceste două împrejurări, Quatremère de Quincy a jucat un rol important, căci a scris o seamă de articole şi de eseuri de mare răsunet. Unul dintre aceste articole, devenit volum, se numeşte *Idealul,* iar celălalt *Imitarea.* De asemenea, în 1815, el a compus o carte intitulată *Consideraţii morale despre destinaţia operelor de artă.* Quatremère de Quincy ia atitudine, şi aceasta e o foarte mare îndrăzneală în acea epocă, împotriva tendinţei de a închide toate capodoperele în muzee. El este un precursor al multor iconoclaşti din epoca noastră. Şi prin aceasta, corectează destul de bine exagerările din teoriile lui Mengs.

Quatremère de Quincy remarcă faptul că toate operele de artă au o destinaţie. Cînd suprimăm ideea acestei destinaţii iniţiale, lipsim opera de artă de viaţă. Ea devine un lucru mort, fără semnificaţie. În consecinţă, ne înşelăm total cînd vrem să închidem în sălile muzeelor nişte lucruri care nu erau făcute în acest scop. Quatremère ne dă exemplul unui străin bogat care vizitînd Tivoli (Tibur în antichitate), s-a îndrăgostit de ruinele Tiburului şi a transportat la el, în parcul său, frumosul templu ce străjuieşte torentul: „Nu e, oare, supărător, gîndeşte Quatremère de Quincy, să iubeşti astfel antichitatea? Nu înseamnă asta oare să denaturezi toată valoarea pe care o reprezintă lucrările antice?

Scanned with OKEN Scanner

Cine ar contesta că cel mai mare număr de impresii provocate de templul din Tibur nu sînt produsul imaginaţiei noastre exaltate de marele spectacol al naturii, de amintirile frumoase ale locului, de o multitudine de raporturi cu o multitudine de cauze secundare. Peisajul dădea valoare templului, şi templul dădea valoare peisajului, dar templul văzut şi stăpînit singur nu mai este decît o figură desprinsă dintr-un tablou superb; scos din ansamblul său, el nu mai este decît un obiect de studiu sau de curiozitate".

Cu alte cuvinte, nu are nici un rost să transportăm nişte ruine. Nu are nici un rost să deplasăm ceva făcut pentru un anumit peisaj. Ceea ce a fost creat trebuie să rămînă pe locul unde a fost creat.

Ciudată cariera acestui teoretician! La vîrsta de douăzeci de ani a plecat în Italia, unde a petrecut patru ani. La Roma, s-a împrietenit cu mulţi artişti, mai ales cu Piranesi şi cu Canova, iar mai tîrziu, cînd s-a întors în Franţa, l-a convertit pe David la ideile sale.

Marele inamic al acestor neoclasici era Bernini. Într-adevăr, Bernini reprezenta arta secolului al XVIII-lea, sub aspectul ei cel mai ornamental, în momentul de apoteoză al barocului. Dealtfel, Bernini este unul dintre acele personaje ambigue pe care le putem situa cînd într-o tabără, cînd într-alta, dar, în orice caz, el nu se înţelege deloc cu şefii neoclasicismului. Evident, Quatremère de Quincy nu putea împărtăşi estetica lui Bernini, aşa cum nici Poussin, pe vremuri, nu împărtăşea estetica lui Caravaggio. Quatremère de Quincy vrea să se întoarcă la arta greacă. El consideră că arta secolului al XVIII-lea este frivolă, că Fragonard este un foarte prost artist şi se numără printre cei care au incitat cel mai mult la o reacţie împotriva artei secolului al XVIII-lea, care au vrut să reîntroneze clasicismul în toată rigoarea sa. În David şi-a găsit auxiliarul, un auxiliar deosebit de preţios. A devenit membru al

Scanned with OKEN Scanner

Institutului, după ce participase la construcţiile înălţate de Revoluţia franceză, la restaurările sale, şi a jucat un rol predominant, ca şi Colbert pe vremuri.

Soufflot în momentul acela nu mai era în viaţă, Soufflot, constructorul Panteonului, a cărui istorie este interesantă. Panteonul poate fi considerat ca o capodoperă de artă academică a epocii. El datează încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea: în 1754, Ludovic al XV-lea a căzut grav bolnav; a făcut legămîntul să reconstruiască, dacă se va vindeca, o biserică la Sainte-Geneviève, căci vechea biserică Sainte-Geneviève se năruise (nu mai rămăsese din ea decît un turn, al actualului Liceu Henric IV). I-a cerut lui Soufflot să facă planurile. Soufflot, care petrecuse cîţiva ani la Roma, entuziasmat de arta clasică, a făcut nişte planuri grandioase, s-a gîndit că trebuie să construiască un fronton grecesc şi coloane corintiene, împodobind, totuşi, aceste coloane; în acest scop, a mai adăugat ceea ce Quatremère de Quincy a numit mai tîrziu „bagatelele“, adică tot soiul de ornamentaţii împrumutate de la templele din Baalbek şi din Palmyra, a căror artă este cu totul deosebită de arta Partenonului. Vrînd să-şi îmbunătăţească proiectul, Soufflot a mai adăugat şi domul bisericii San-Pietro, domul Panteonului fiind o reminiscenţă a acestuia.

Quatremère de Quincy reproşa monumentului numit mai tîrziu Panteonul, după exemplul Panteonului din Roma, „aerul său hilar“. Îl socotea prea vesel, voia să suprime canelurile şi „bagatelele“. Ar fi vrut în schimb rozase şi decoraţii romboidale. În ciuda crucii greceşti şi a unui dom roman, îl considera totuşi cam prea pe gustul secolului al XVIII-lea. Spunea că ar mai fi fost nevoie de nişte sculpturi, de mai multe nuduri şi draperii clasice. În orice caz, în primul său raport către Directoratul departamentului Paris, în 1791 — căci era un personaj oficial — Quatremère se exprimă astfel: „Întregul edificiu va trebui să fie ca-

Scanned with OKEN Scanner

tehismul figurat al îndatoririlor omului în societate"; așa cum catedralele erau, în definitiv, catehismul figurat al îndatoririlor omului față de Dumnezeu. „Cupola care îl încoronează va fi asemenea peroraţiei din orice discurs alegoric".

Este foarte bine spus așa... Poate că astfel Quatremère ni se pare conservator din punctul de vedere al arhitecturii; dar pe vremea lui, era un revoluţionar. El voia să se întoarcă la greci, despre care, dealtfel, avea nişte idei convenţionale. După ce a văzut însă marmurele Partenonului expuse de lordul Elgin la British Museum, a fost silit să revină asupra acestor idei. În definitiv, regula nu era exact ceea ce se crezuse; în arta greacă existase şi mişcare, după cum existase şi policromie, căci pe statui s-au descoperit urme de culoare, într-un cuvînt, existase viaţă. Totuşi, Quatremère a negat că opera greacă ar fi o copie a naturii.

În această privinţă, a avut o discuţie cu sculptorul Emeric David, care a jucat şi el un rol de seamă, şi care pretindea că arta greacă n-a făcut decît să imite natura, că Evul Mediu trebuie considerat un sacrilegiu.

În cartea sa despre imitare, Quatremère de Quincy scrie: „Noutăţile cu adevărat noi nu au nou în ele decît marea lor vechime". Această frază e foarte semnificativă. Cu alte cuvinte, nu există nici un fel de progres. Quatremère blamează astfel originalitatea romantică. Ea nu duce decît la bizarerie. Cum îi plac mult formulele, el scrie: „Dacă în invenţie există ceva nou, în mod reciproc, în noutate nu există nici un fel de invenţie". Totuşi, teoria sa despre imitare, pe care o găsim în lucrarea *Imitarea*, nu-i lipsită de interes. Citim acolo următoarea frază: „A imita nu înseamnă a reproduce, ci a oferi spre comparare." Formula este foarte inteligentă pentru a exprima ce este imitarea. A imita nu înseamnă a reproduce, pentru că imitarea nu ar fi în acest caz decît pur şi simplu reproducere. Trebuie să căutăm asemănarea, dar

Scanned with OKEN Scanner

asemănarea nu trebuie să ne dea iluzii. „Nici un fel de *trompe-l'oeil*, nici un fel de panoramă. Opera de artă nu e operă de artă decît prin ceea ce îi lipseşte pentru ca să pară realitate". Idee foarte modernă. În consecinţă, cum pictura nu are decît două dimensiuni, plăcerea imitării depinde de distanţa ce desparte imaginea de model. „Nu-i cerem artei, scrie el mai departe, să fie perfectă decît în însăşi neputinţa ei". Ca atare, faţă de ceea ce copiem se impune o anumită independenţă. Nu trebuie să copiem servil.

Frumuseţea nu este scopul artei. Dealtfel, Quatremère ne va spune acest lucru în cartea sa *Idealul*. Prin ideal se înţelege perfecţiunea fiinţei. Orice fiinţă poate dobîndi o anumită perfecţiune. Din acest punct de vedere, spune el, un satir poate fi tot atît de perfect ca şi Venus. „Idealul se apropie de frumos numai în măsura în care este generalizare şi eliminare a detaliilor. Natura, în esenţa ei, este arhetipul nedeterminatului". Nedeterminarea, iată ce prezintă interes. Ea este deosebit de pronunţată la tineret, la femeie, şi mai mult încă la androgin. În această privinţă, Quatremère este de acord cu Winckelmann.

Exista aşadar în acea epocă o idee de perfecţiune pe care anticii desigur că n-ar fi avut-o. O idee de perfecţiune obţinută prin căutarea a tot ce este mai general, aproape că aş spune mai sumar. Nu se admite, totuşi, ca aceste generalizări să se facă prin sinteză, aşa cum proceda Winckelmann. Winckelmann spunea că trebuie reunite mai multe modele, fiecare model furnizînd un detaliu al frumuseţii, cu toate aceste detalii reunite urmînd să se execute ceva perfect. După părerea lui Quatremère, se impune o transpunere „prin compoziţia istorică, prin alegorie, prin simbol, prin folosirea costumului clasic, sau cu ajutorul nudului", utilizarea nudului fiind unul dintre principiile favorite ale lui David. Pentru că în acea epocă nudul interesează tocmai pentru faptul că ofe-

Scanned with OKEN Scanner

ră un fel de sinteză și de nedeterminare. Dimpotrivă, în alte epoci, artistul caută în nud detaliul simptomatic, ceea ce este caracteristic, singular. Nudul, aici, e luat într-un sens opus. Este un nud convențional, ca în lucrările lui Canova.

Această imitare este așadar contrariul caracterului individual și, în același timp, contrariul a ceea ce-i prea depărtat de natură. Ea se află la jumătatea drumului dintre acești doi poli. Din acest punct de vedere, Quatremère de Quincy va fi de acord cu Lessing, pentru că admite, în orice caz, o anumită independență a naturii în raport cu sculptura. A fost o epocă în care circula convingerea, chiar și în momentul Revoluției franceze, al Imperiului și al Restaurației, că figurile dintr-un tablou trebuie să fie pur și simplu niște reproduceri de statui. Sculptura dă *tonul* acestei întregi școli neoclasice, iar pictura nu este decît reprezentarea colorată a sculpturilor, cu dificultățile pe care le presupune în pictură imitarea celei de a treia dimensiuni, bineînțeles.

Cineva a protestat împotriva acestei școli, și anume Stendhal. Stendhal era, totuși, un îndrăgostit de antichitate, dar în *Viața lui Rafael* (interesantă din acest punct de vedere) precum și în *Salonul din 1824*, el semnalează ravagiile pe care le-a pricinuit imitarea grecilor. Canova, după părerea lui, nu producea decît niște „capete reci". „Pentru că Rafael se apropia de realitatea individuală, și nu de realitatea generală, universală, Rafael avea o căldură pe care nu o regăsim la ceilalți". În lucrările acestuia, Stendhal admiră pasiunea de care sînt însuflețite. Despre David spune că este un mare pictor, dar „că imobilizează școala franceză, declarînd axiomatic că orice făptură pictată trebuie să fie copia unei statui", și îi reproșează, de asemenea, modul cum folosește nudul, „pentru că nudul, care ar trebui să ne apropie de natură, în tablourile lui David, dimpotrivă, ne depărtează de ea". Într-adevăr, nudul academic

Scanned with OKEN Scanner

ne depărtează cel mai mult de natură şi de realitate. Marile compoziţii în genul compoziţiilor lui David ne plictisesc. Or, după părerea clasicilor, operele de artă trebuie să placă. Poussin vorbea de „delectare".

Cum se explică atunci faptul că tot efortul nostru de a obţine o mare bucurie se soldează cu o mare plictiseală? Probabil că, dorind în fond bucuria, ne este ruşine de dorinţa noastră. Această ruşine, care este uneori o sublimă şi tainică pudoare, ne determină să preferăm lucruri plicticoase.

Stendhal spunea că operele lui David şi ale lui Canova „nu prezintă decît personaje lipsite de pasiune". Or, pentru a judeca artele, ar trebui să avem pasiuni. Nu trebuie să dăm ascultare omului rezonabil, cel pe care îl numim un spirit imparţial, ci — şi în această privinţă Stendhal este foarte romantic — trebuie să dăm ascultare „tînărului cu privirea rătăcită, cu mişcări repezite, cu ţinuta mai dezordonată". „Pentru a exprima pasiunile, trebuie să fi simţit flacăra lor mistuitoare. Nu spun că toţi oamenii pasionaţi sînt buni pictori, spun că toţi marii artişti au fost nişte oameni pasionaţi".

Ca atare, şcoala lui David, tot după părerea lui Stendhal, trebuie condamnată. „Ea nu poate picta decît trupuri; sufletele le pictează cu stîngăcie". Să remarcăm totuşi că e foarte greu să pictezi suflete; şi oricum e mult să ştii să pictezi un trup. Dar tocmai asemenea lucruri se scriu în focul pasiunii... Putem observa, de asemenea, că pictura proastă, în general, este cea care a încercat să picteze sufletele, elanurile sentimentelor.

În fond, Stendhal judecă o operă după sentimentul pe care îl inspiră această operă. El reacţionează aşadar împotriva acelui academism care atunci ajunsese la apoteoză în Franţa şi în Europa. Şi totuşi, cînd este vorba de teatru, Stendhal îl admira pe Talma: or, Talma era un produs al acestei arte academice. Dar Sten-

Scanned with OKEN Scanner

dhal nu era lipsit de unele contradicţii: îl iubea pe Cimarosa şi copia în acelaşi timp paragrafe din Codul civil, pentru a încerca să dobîndească un stil cît mai pur, simplu, total despuiat, antiromantic. Dar tocmai aceste contradicţii interne dau viaţă unui autor. Nu trebuie să i le reproşăm prea mult. El spune foarte bine că „simplitatea" şi „naivitatea" sînt comorile picturii.

Remarcabil este faptul că toţi aceşti „esteticieni", amatori sau profesionişti, scriitori sau artişti, şi mai ales Winckelmann şi Raphael Mengs, toţi aceşti oameni se pretind urmaşii unei Grecii care, la urma-urmei, este imaginară. Ar fi interesant un studiu — care s-a şi făcut dealtfel — cu privire la istoria evoluţiei gustului în raport cu antichitatea. Aceasta ne apare sub aspecte foarte deosebite după cum ne aflăm în Renaştere (cînd antichitatea este înflorită, pastorală, asemenea ruinelor din Forumul epocii [printre care se plimbă vitele], o antichitate în care omul este foarte aproape de natură) sau în secolul al XVIII-lea. Atunci avem de-a face cu o antichitate reglementată, îmblînzită, rafinată, şi care sfîrşeşte într-o artă ce s-ar putea considera decadentă, pentru că este o artă anemiată. Tot căutînd acea frumuseţe nedeterminată, care nu-l reprezintă nici pe cutare nici pe cutare, nu mai ştim încotro ne îndreptăm şi, în cele din urmă, nu mai avem nimic natural şi viu.

Şi-apoi, în secolul al XIX-lea, dacă am examina estetica romantică, am vedea că antichitatea a oferit, şi de astă dată, resurse foarte mari. De la Byron la Flaubert, romanticii s-au inspirat foarte mult din antichitate, şi şi-au făurit o Mediterană a lor, cu Turner şi Goethe, care este un clasic, dar şi un precursor al romanticilor în *Călătoria în Italia*. E vorba de o întoarcere la un anume fel de antichitate, a ruinelor, a melancoliei, a nostalgiei, a hoinărelilor prin peisaje frumoase. Această antichitate a ajuns pînă la noi, la sfîrşitul secolului

Scanned with OKEN Scanner

al XIX-lea, cu un pictor azi uitat, Ménard, și cu peisajul virgilian clasic și romantic în același timp, dar inspirat din antichitate. Astfel, la Corot, avem de a face cu o antichitate înnoită prin contactul cu natura. În acest caz, ruinele sînt interesante nu atît prin ele însele cît prin decorul lor. În această ordine de idei, am putea spune că Piranesi se află la punctul de joncțiune al celor două sensibilități, pentru că la Piranesi izbucnește dragostea pentru arhitectura romană, care niciodată n-a fost mai mare, și apare în același timp o viziune fantastică, ce va servi ca model, mai tîrziu multor artiști. Și am putea spune, de asemenea, că în secolul al XX-lea noi înșine avem o idee deosebită despre antichitate, despre Italia, despre Grecia. Căutăm în arta greacă, de exemplu, o înnoire a sensibilității printr-un contact cu marea, cu cerul, cu apa izvoarelor, cu muntele, iar din acest contact țîșnește un sentiment care înnoiește artele.

Scanned with OKEN Scanner

VEROSIMILITATEA ÎN COMPOZIȚIE ȘI EXPRESIE

Un precept important: trebuie să căutăm adevărul sau cel puţin verosimilitatea.

Verosimilitatea trebuie să condiţioneze alegerea subiectului, de unde mai multe specii de tablouri, mai multe surse de inspiraţie, mai multe genuri de execuţie.

Apoi, verosimilitatea trebuie respectată în ceea ce priveşte personajele propriu-zise, gesturile lor, precum şi în ceea ce priveşte obiectele şi peisajele.

În sfîrşit, trebuie să deosebim două feluri de compoziţie: compoziţia pitorească şi compoziţia poetică.

Subiectul. Pe cît cu putinţă, trebuie să alegem subiecte apropiate de realitate; ele trebuie să fie „adevărate", dar nu e destul să alegem subiecte adevărate, ele trebuie să fie şi interesante în sine. Imitarea nu ne-ar putea emoţiona cînd lucrul imitat nu e deloc în stare să ne emoţioneze. Aşadar, trebuie să fim atenţi ce anume vom imita. Serbările sătești pictate de Teniers şi de pictorii flamanzi, de exemplu, emoţionează mult mai puţin spectatorul decît subiectele mitologice! Şi, cum omul este preocupat de om, pictorul nu va avea decît de cîştigat plasînd în compoziţiile sale personaje ome-

neşti. Iată ce spune abatele Du Bos, care trebuie totdeauna consultat în această privinţă:

„Poussin, Rubens şi alţi mari maeştri plasează de obicei în peisajele lor fiinţe care gîndesc, pentru a ne face şi pe noi să gîndim. Ei pun acolo oameni frămîntaţi de pasiuni, pentru a trezi pasiunile noastre şi pentru a ne atrage prin această frămîntare. Într-adevăr, vorbim mai des despre personajele decît despre terasele şi copacii din aceste tablouri. Peisajul pe care Poussin l-a pictat în repetate rînduri şi care se numeşte *Arcadia* n-ar fi atît de lăudat dacă n-ar conţine figuri".

Această verosimilitate se prezintă inegal, conform subiectelor tratate. Împrumut de la Gérard de Lairesse enumerarea celor patru specii de tablouri: „Tablourile pe teme istorice, tablourile poetice, tablourile pe teme morale şi tablourile alegorice".

Această diviziune este în general respectată în acea epocă.

„Primele tablouri nu sînt decît o simplă reprezentare a unui eveniment adevărat".

Anemic elogiu la adresa acestor reprezentări ale realităţii nude, deşi el conţine, totuşi, un bun punct de plecare pentru pictură.

„Celelalte" (adică tablourile poetice) „sînt un fel de dublă impostură, pentru că reprezintă numai ficţiuni, sau un amestec de evenimente supranaturale rezultînd din relaţiile zeilor cu oamenii".

Într-adevăr, ele reprezintă ceva, aşadar sînt nişte imitaţii: primă impostură. Dar sînt nişte imitaţii ale unor lucruri nereale, ale unor aventuri mitologice, de exemplu.

A treia categorie cuprinde tablourile pe teme morale, sau, de asemenea, cele pe teme familiare.

„Cele din a treia specie conţin o triplă morală, adică ne învaţă care sînt îndatoririle noastre faţă de Dumnezeu, de oameni şi de noi înşine".

Sînt tablouri cu un scop instructiv.

Scanned with OKEN Scanner

„În sfîrşit, cele din a patra specie pot fi privite ca avînd un sens împătrit, pentru că închid în aceeaşi idee mascată subiectele primelor trei genuri".

Este vorba de tablourile alegorice; Lairesse le numeşte şi „hieroglifice" ele trebuind, cu alte cuvinte, să fie descifrate. Aceste tablouri reprezintă un eveniment, dar, pe de altă parte, acest eveniment este deseori prezentat la modul fictiv, este un eveniment la care nu am fost martori. În sfîrşit, acest eveniment ne serveşte ca precept moral; el ne poate călăuzi în viaţă, ne spune ce trebuie să gîndim, ce trebuie să facem.

Subiectul preferabil este cel care cuprinde, evident, personaje. De asemenea, el trebuie cunoscut de toată lumea, pentru a fi apt să-i emoţioneze pe toţi; de exemplu, un subiect scos din Biblie, reprezentînd un eveniment istoric, ca Potopul, sau conţinînd o lecţie morală. Şi subiectele mitologice sînt bune, pentru că sînt înţelese de toată lumea — chiar dacă astăzi n-ar mai fi înţelese aproape de nimeni. Autorul ne spune că nu trebuie să ne temem să repetăm aceleaşi subiecte, căci ele pot oferi pretextul unor nenumărate variaţiuni.

După cele patru genuri de tablouri, iată şi cele trei izvoare de inspiraţie şi de figurare: subiectele biblice şi religioase, subiectele mitologice, în sfîrşit subiectele care pot oferi compoziţii alegorice. Toate acestea ne duc la o altă clasificare, pe genuri: genul nobil şi genul familiar. Genul nobil cuprinde orice subiect religios, istoric, mitologic. În el se poate cuprinde atît trecutul cît şi viitorul. Genul familiar, dimpotrivă, se limitează la prezent, la actualitate. Este un gen pe care autorul îl numeşte „modern". Din păcate, spune el, subiectele genului familiar sînt foarte la modă în zilele noastre. De ce? Pentru că ideile oamenilor sînt foarte deosebite. „Fiecare judecă şi raţionează conform pasiunilor sale". Această diversitate de gusturi are drept urmare faptul că lumea

Scanned with OKEN Scanner

nu mai priveşte cu interes alegoriile. Şi apoi, inspiraţia anumitor artişti nu este prea elevată. Din acest motiv, ei fac „picturi burleşti". „Picturile burleşti, oricît de plăcute ar părea, nu pot fi considerate decît simple divertismente ale artistului." Mereu regăsim aceeaşi idee: aceasta nu e o „muncă" demnă de un artist.

„Susţin că pictorii care, toată viaţa lor, nu produc decît acest gen de tablouri, trebuie plasaţi într-adevăr în rîndul simplilor artizani, iar aceste categorii de lucrări nu mai trebuie privite ca produse ale spiritului, ci doar ca o muncă de lucrător."

Pînă aici mergea dispreţul profesat deseori, în acea epocă, la adresa artizanilor în pictură.

Nu numai că trebuie să existe verosimilitate în alegerea subiectelor, dar trebuie să se ţină seama şi de *verosimilitatea personajelor,* a gesturilor, în scopul de a imita întotdeauna realitatea. În această privinţă, Gérard de Lairesse ne oferă exemple foarte curioase. Într-o scenă de banchet, sau de chiolhan, personajele trebuie reprezentate într-o manieră verosimilă. Or, nu toate mănîncă la fel, în raport cu nivelul lor social, şi nu toate beau la fel. Cum se apucă un pahar? „Un om din popor îl înhaţă cu toată mîna. O persoană educată îl ia mai delicat, în timp ce o femeie de rang înalt îl ţine doar cu vîrful degetelor, depărtînd uşor şi cu graţie degetul mic de pahar, iar un mare principe îl foloseşte cu băgare de seamă, cu dezinvoltură, ţinîndu-l de picior."

De fapt, dacă veţi privi vreodată cu atenţie tablouri reprezentînd ospeţe din acea epocă, de exemplu, în Olanda, veţi vedea că atunci cînd personajele sînt destul de bogate, ele ţin paharul de picior (aşa cereau bunele maniere ale epocii). Dacă apucă paharul cu toată mîna, avem de-a face cu alt soi de societate, şi atitudinile nu sînt aceleaşi. Citez această caracteristică particulară pentru faptul că ea relevă „adevărul" în gesturi şi în personaje. La fel şi

Scanned with OKEN Scanner

atunci cînd este vorba de felul de a minca. „Un țăran necioplit mănîncă hulpav, sprijinindu-se cu amîndouă coatele pe masă... și ținînd strachina în brațe, de frică să nu i-o fure cineva. Lingura o mînuiește apucînd toată coada cu cele patru degete și cu policarul. Gura stă aplecată peste strachină; buza de jos și bărbia se aruncă înainte, pornite în căutarea lingurii. Capul este înfundat între umeri. Corpul se apleacă greoi peste masă. Altul, care a primit o educație mai aleasă, se ține drept, apucînd castronul de toartă, și lingura cu trei degete, de capătul cozii. Gura este doar întredeschisă. A treia persoană ne oferă o deosebire și mai simțitoare. Este o femeie de rang înalt, care ține coada lingurii cu trei degete, și numai cu vîrful lor, destul de grațios. Correggio și Rafael au respectat cu multă grijă această grație plină de farmec în felul de a se mișca al ființelor pe care le-au reprezentat."

Aceasta e ceea ce numim „naturalul". În fiecare epocă, ori de cîte ori este vorba de o reprezentare figurată, apare și o voință de expresie adevărată, sau de expresie a naturalului. Ea nu e totdeauna codificată, nu totdeauna există reguli, canoane ca cele ale lui Gérard de Lairesse, dar este o tendință proprie oricărei arte profund figurative și poate chiar și umaniste, în sensul bun al cuvîntului. Această verosimilitate este căutată pînă și în cel mai mic amănunt.

Verosimilitatea e necesară și în ceea ce privește *obiectele* și, în acest caz, este dusă extrem de departe. La pictorii de peisaje, de exemplu, obiectele așezate în aer liber trebuie să fie acoperite de praf, de frunze moarte, de mușchi, astfel încît să le deosebim greu culorile. Tonul unui mormînt nu trebuie să fie prea brutal, prea viguros, dacă-i vorba de un mormînt răzleț pe care îl întîlnim în timp ce ne plimbăm pe cîmp. Dacă are o culoare prea strălucitoare, s-ar putea crede că cineva a avut grijă să spele și să curețe acest monument,

Scanned with OKEN Scanner

cînd el trebuie să fie năpădit de praf, de frunze şi de muşchi, astfel încît să deslueşti anevoie culoarea lui naturală.

Iată pînă unde poate ajunge dorinţa nu numai de *verosimilitate,* ci am spune chiar de *adevăr* al imitării . . .

Marii artişti, bineînţeles, nu puteau fi preocupaţi de asemenea fleacuri. Ei căutau, totuşi, exactitatea.

Lui Poussin, de exemplu, nu-i place numai lumina peisajului roman, care îi provoacă o plăcere fizică şi o bucurie estetică. Atunci cînd venea vorba de Paris, el spunea: „Vai! acolo sîntem prea departe de soare ca să putem întîlni ceva delectabil". El caută pretutindeni adevărul pentru a ajunge la verosimilitate. Iată ce scrie despre el Félibien:

„Fiecare zi era pentru el zi de studiu, şi orice clipă folosită pentru a picta sau pentru a desena era un prilej de bucurie. Studia oriunde s-ar fi aflat. Cînd umbla pe străzi, observa toate acţiunile persoanelor pe care le vedea, şi dacă descoperea printre ele vreuna cu totul ieşită din comun, şi-o nota într-un caiet pe care îl lua anume cu el. Evita pe cît putea orice societate, se ascundea de prieteni pentru a se retrage singur prin vii şi în locurile cele mai depărtate de Roma, unde putea examina în voie statuile antice, priveliştile plăcute şi observa cele mai frumoase efecte ale naturii. În timpul acestor evadări şi al acestor plimbări însingurate obişnuia să schiţeze la repezeală tot ce i se părea bun, fie pentru peisaj, de exemplu terasele, copacii sau accidentele frumoase de lumină; fie pentru compoziţiile pe teme istorice: o compoziţie frumoasă cu figuri, o combinaţie de veşminte sau alte ornamente specifice, dintre care ştia să aleagă apoi atît de bine şi pe care ştia să le folosească atît de potrivit".

Iată ce povesteşte şi Bellori despre Poussin:

„Nicolas obişnuia să se scoale dimineaţa şi să facă puţină mişcare, plimbîndu-se cîteodată

Scanned with OKEN Scanner

prin oraș, dar aproape întotdeauna pe Muntele Pincio, nu departe de casa lui. Urca o pantă ușoară, cu copaci și fîntîni încîntătoare, de unde i se dezvăluia cea mai minunată priveliște a Romei și a colinelor sale blînde, care, împreună cu edificiile, alcătuiesc în același timp și scena și teatrul . . .“

Și mai departe:

„El aducea în batistă pietricele, mușchi, flori și alte asemenea lucruri pe care voia să le picteze exact după natură“.

Adevărul observației îngăduie numai drumul spre verosimilitatea compoziției. Poussin începe făcînd un crochiu după peisajul care i-a plăcut și indicînd accidentele de teren, frunzișurile și reflexele; apoi caută echilibrul tuturor elementelor pe care le-a adunat. E momentul cînd umanitatea dobîndește întîietate față de natură.

Exactitatea în aranjamentul obiectelor, astfel încît totul să conlucreze în realizarea efectului general, nu e de ajuns: la aceasta se rezumă „compoziția pitorească“. Pentru ca acțiunea să fie mai emoționantă, e nevoie și de un aranjament inventat: acesta constituie compoziția poetică. Astfel, Veronese este capabil de compoziții pitorești; dar Poussin, în schimb, se poate înălța pînă la compozițiile poetice.

„Trebuie să știm, spune Poussin, că există două feluri de a vedea lucrurile: unul văzîndu-le doar, iar celălalt examinîndu-le cu atenție. A vedea ca atare nu înseamnă decît a primi în mod firesc în ochi forma și asemănarea lucrului văzut. Dar a vedea un obiect examinîndu-l înseamnă a căuta, cu o sîrguință deosebită, dincolo de receptarea simplă și naturală a formei în ochi, mijloacele de a cunoaște bine același obiect: astfel, putem spune că simplul aspect este o operație naturală, și că ceea ce numesc eu *prospectul* este o funcție a rațiunii care depinde de trei lucruri și anume de *ochi*, de raza *vizuală*, și de *distanța ochiului față de obiect:* și ar fi de dorit ca toți cei care țin să-și

Scanned with OKEN Scanner

dea o părere, să-şi însuşească temeinic această cunoaştere".

Legile compoziţiei sînt coroborate de legile expresiei.

Dar în primul rînd, ce este expresia? O spune Félibien, în *Convorbirile* sale, folosind ca pretext un dialog cu un interlocutor imaginar pe care îl numeşte Pimandru, şi tot el ne spune cum simpla observare poate călăuzi pictorul pe acest teren:

„— În pictură, ca şi în orice alt domeniu, cuvîntul expresie în general, răspunsei eu, trebuie considerat ca reprezentarea adevărată şi naturală a ceea ce vrem să arătăm şi să facem cunoscut. Astfel, expresia cuprinde tratarea unei scene în toate circumstanţele pe care le cere ea pentru a instrui: să reprezinte un trup cu toate părţile sale în acţiunea care îi convine; să arate în fizionomie pasiunile necesare figurilor pe care le pictăm; şi cum fizionomia ne dezvăluie cel mai bine sentimentele sufletului, cuvîntul expresie este folosit de obicei pentru a semnifica pasiunile pe care vrem să le exprimăm.

— Este vorba, spuse Pimandru, de diferitele imagini ale pasiunilor noastre care sînt greu de reprezentat aşa cum se cuvine şi care nu le-au reuşit deopotrivă tuturor pictorilor.

— În această privinţă, răspunsei eu, Rafael a fost fără îndoială unul dintre cei mai savanţi, pentru că cei mai mulţi dintre pictorii care i-au urmat n-au făcut decît să-l copieze, şi nu au pătruns ca el în cunoaşterea pe care ar trebui s-o aibă despre natura pasiunilor şi a diferitelor lor efecte. Pentru a le picta bine, un pictor trebuie să fi observat nu numai semnele pe care le întipăresc ele în exterior, ci să ştie ce a determinat naşterea lor în inima omului, şi în ce fel anume cei care se întîlnesc la vreun spectacol sînt mişcaţi în chipuri deosebite de ceea ce văd. Nu toată lumea simte pasiuni asemănătoare în acelaşi timp. Unul şi acelaşi subiect naşte pasiuni foarte deosebite

Scanned with OKEN Scanner

între ele, de vreme ce constatăm că atunci cînd un om de bine este răsplătit pentru faptele sale bune, oamenii virtuoşi se bucură, iar ticăloşii îl pizmuiesc. Astfel, pe faţa unora şi a celorlalţi putem observa în acelaşi timp schimbări cu totul contrarii şi opuse".

Poussin şi-a dat perfect seama de tot ce trebuie făcut atît în privinţa compoziţiei cît şi în privinţa expresiei.

Félibien ne-o spune în următorii termeni: „Privitor la faptul că el vrea ca *judecata* pictorului să apară în întreaga lucrare, partea care le domină pe toate celelalte pe care trebuie într-adevăr să le orienteze, tot ea desăvîrşind şi mai mult compoziţia tabloului. Niciodată nu veţi observa ca el să nu fi respectat această regulă fie în ceea ce priveşte aşezarea firească a lucrurilor, fie în construirea edificiilor, pe care le-a redat totdeauna conforme diferitelor ţări; fie în ceea ce priveşte armele şi veşmintele specifice fiecărei naţiuni, epocii şi stării sociale; fie în exprimarea mişcărilor trupului şi ale spiritului, pe care nici nu le-a exagerat, nici nu le-a făcut neplăcute. În sfîrşit, el a ştiut să se ferească de greşelile şi de ignoranţa grosolană a acelor pictori care reprezintă în peisaje frumoase şi verzi acţiuni petrecute în ţări pustii şi aride; care confundă Biblia cu fabula; care îi îmbracă pe vechii greci şi romani în veşminte moderne; şi care îşi închipuie că pun multă viaţă şi acţiune pe figurile lor, dîndu-le o expresie ce stîrneşte frica sau nu semnifică nimic".

A reuşit, oare, într-adevăr, Poussin să obţină verosimilitatea în compoziţia ansamblurilor şi în expresia personajelor?

Într-un articol intitulat „Noi şi Poussin", Berne-Joffroy semnalează faptul că la el grecii poartă costumele de pe Columna lui Traian, că Egiptul său faraonic este plin de temple romane, şi aşa mai departe. El notează o reflecţie a lui Philippe de Champaigne, care îi reproşează lui Poussin că în tabloul *Eliazar şi Rebeca*

Scanned with OKEN Scanner

a omis cămilele, cînd Biblia pomeneşte limpede de cămilele lui Eliazar. Într-o conferinţă la Academia de pictură (a şaptea), o obiecţie analoagă a fost ridicată de o persoană din adunare, căreia nu i se spune numele, în legătură cu un tablou de Poussin reprezentînd vindecarea orbilor la Ierihon. Evanghelia spune că această minune se săvîrşise „în faţa unei mari mulţimi de oameni". Or Poussin nu a pictat decît trei apostoli, pe cei doi orbi, încă vreo patru figuri şi o femeie care nu pare interesată de acţiune. La care i s-a răspuns că artistul nu era obligat să pună un număr mai mare de figuri, „pentru că a putut presupune că mulţimea de oameni care îl urmează pe Isus Cristos nu se află în jurul lui, şi că fiind ceva mai departe, este ascunsă de clădiri . . . că un număr mai mare de figuri n-ar fi făcut decît să încarce inutil tabloul, astfel încît figurile lui Cristos şi ale orbilor să nu ni se arate atît de desluşit . . .".

Dar motivul principal care îl justifică pe Poussin nu este acesta, prea empiric dealtfel. Este altul, de ordin pur raţional: „Domnul Poussin neavînd altă intenţie decît aceea de a-l reprezenta pe Isus Cristos care vindecă doi orbi, e destul să exprime bine măreţia acestei minuni, toate celelalte lucruri pe care le-a omis nefiind decît accesorii lipsite de importanţă şi care, nefolosind deloc la înfăptuirea acestei vindecări, puteau pricinui totuşi confuzie şi strica frumuseţea Organizării".

Ultimele cuvinte spun esenţialul: Organizarea (scrisă cu un O majuscul) trebuie să aibă întîietate asupra verosimilităţii. Dacă intenţia pictorului era aceea de a pune în lumină gestul miraculos al lui Cristos, atunci se impunea ca el să fie însoţit de puţină lume, pentru ca cei care privesc tabloul să fie tot atît de atenţi la măreţia miracolului ca şi spectatorii din scena reprezentată. Aici se respectă regula unităţii de acţiune şi-a unităţii de interes.

Scanned with OKEN Scanner

Același apologet al lui Poussin adaugă că există o unitate de expresie: „Vedem că atunci cînd îl înfățișează pe Isus Cristos mergînd să dea lumina celor doi orbi și să umple de bucurie sufletul lor, pictorul răspîndește și în tabloul său o anumită atmosferă sărbătorească... și bucuria pe care o comunică tuturor acestor figuri naște bucuria care ne cuprinde văzîndu-le".

Rezultă de aici că există mai multe maniere de a picta, conforme pasiunilor exprimate și emoțiilor ce trebuie sugerate. Poussin le numește „moduri" și le descrie într-o celebră scrisoare adresată domnului de Chantelou în 1647, pe care Félibien o rezumă astfel:

„Vechii greci, inventatorii artelor frumoase, au găsit mai multe moduri prin mijlocirea cărora au produs efectele minunate care au fost remarcate în lucrările lor. El * înțelege prin cuvîntul «mod» rațiunea, măsura sau forma de care se folosește în tot ce face, și prin care se simte obligat să rămînă în niște limite precise, să păstreze în felul său de a lucra o anumită mediocritate, moderație și o ordine determinată care situează lucrarea în adevărata ei ființă."

„Modul anticilor fiind o compoziție cu mai multe lucruri, din varietatea și deosebirea care se întîlnesc în asamblarea acestor lucruri iau naștere tot atîtea moduri deosebite, și din fiecare astfel compus din diverse părți așezate armonios împreună izvorăște o putere tainică ce trezește în suflet diferite pasiuni. Fiecăruia dintre aceste moduri, anticii i-au atribuit o proprietate specifică, în măsura în care au recunoscut natura efectelor pe care erau în stare să le producă: astfel, modului pe care l-au numit doric, sentimentele grave și serioase; celui frigian, pasiunile dezlănțuite; celui lidian, tot ce este blînd, hazliu și plăcut; celui ionic, tot ce corespunde bacanalelor, serbărilor și dansurilor. Cum imitînd pictorii, poeții și muzi-

---

* Poussin (N.a.)

Scanned with OKEN Scanner

cienii antichităţii, el (Poussin — n. tr.) se călăuzeşte după această idee, acelaşi lucru trebuie să-l observăm şi în lucrările sale, unde, potrivit diferitelor subiecte pe care le tratează, caută nu numai să reprezinte pe feţele personajelor sale pasiuni deosebite, şi conforme cu acţiunile lor, ci să şi incite şi să trezească aceleaşi pasiuni în sufletul celor care îi văd tablourile".

Acordînd importanţa cuvenită acestei declaraţii a lui Poussin, vom înţelege automat o parte esenţială a esteticii sale, aşa cum a semnalat-o Berne-Joffroy: în ciuda aparenţelor, verosimilitatea în compoziţie şi în expresie nu ocupă primul loc în această estetică. Nici chiar aspiraţia la unitate. Mai presus se situează unitatea de emoţie pe care pictorul trebuie s-o inspire spectatorilor tabloului. Astfel, pictura se apropie de poezie.

Fără îndoială, aici este vorba de estetica lui Poussin (şi lucrurile ar sta altfel dacă am vorbi de estetica lui Tiţian şi a lui Caravaggio). Dar Poussin este foarte reprezentativ: nu pentru că ar fi un modern, ci pentru că este un antic, şi situîndu-se ca atare pe linia esteticii clasice a artelor plastice din secolul al XVII-lea, căreia noutăţile îi inspiră groază, cel puţin teoretic.

Verosimilitatea nu este necesară doar pentru faptul că numai adevărul este vrednic de iubire, ea este şi mai necesară pentru că numai adevărul ne poate călăuzi la virtute.

În secolul al XVIII-lea, abatele Du Bos, autorul unei cărţi de mare prestigiu: *Reflecţii critice despre poezie şi despre pictură*, insistă asupra puterii imitării:

„Putem oare vedea tabloul lui Poussin care reprezintă moartea lui Germanicus fără a fi cuprinşi de milă pentru acest principe şi pentru familia sa, cum şi de indignare împotriva lui Tiberiu? Sfîntul Grigore din Nazian ne istoriseşte povestea unei curtezane care a fost lecuită de viciul ei contemplînd portretul filozofului Polemon. Guvernele cunosc bine această

Scanned with OKEN Scanner

putere a artei, şi o dovadă este faptul că evreii interzic reprezentarea subiectelor naturale ca fiind susceptibile să impresioneze poporul".

Consecinţa este evidentă:

„Trebuie să dăm personajelor, spune Du Bos, pasiunile care le convin. Astfel, mînia unui general nu trebuie să semene deloc cu cea a unui simplu soldat; avînd de pictat, conform acestui ideal de adevăr, bătăliile lui Alexandru, Le Brun, marele maestru al Academiei, cercetase costumele grecilor şi ale persanilor; şi, cum în privinţa capului lui Alexandru se înşelase, s-a simţit obligat s-o ia de la început; Poussin este şi el foarte preocupat de exactitatea istorică: atunci cînd plasează scena tabloului său în Egipt, el introduce acolo clădiri, copaci, animale care, din diferite motive, sînt considerate ca specifice acestei ţări".

Dar, în realitate, scopul este realizarea unui adevăr poetic.

În ce constau frumuseţea unui tablou şi frumuseţea unui poem? se întreabă Du Bos. În faptul că ne emoţionează, sufletul omenesc simte nevoia unei preocupări pentru a fugi de plictiseala care se naşte din inactivitatea sa. Pe de altă parte, emoţiile pe care le căutăm pentru a fugi de plictiseală pot fi primejdioase ori prea violente. Meritul principal al poemelor şi al tablourilor constă în imitarea obiectelor care ar fi trezit în noi pasiuni reale: pasiunile pe care le nasc în noi aceste imitări nu sînt decît superficiale. Aceasta e, în fond, ideea lui Aristotel din *Poetica* sa: „În acest caz, sufletul este ocupat fără a se risipi".

Asociaţia poeziei cu pictura ne surprinde. Cu toate acestea, ea era impusă încă din antichitate. Acel *ut pictura poesis* al lui Horaţiu este un motiv pe care îl reiau neobosit toţi autorii de estetici. Pictura şi poezia sînt două arte imitative care au o analogie profundă, una reprezentînd obiectele, cealaltă povestind evenimentele. Discuţia, atunci cînd are loc, nu priveşte decît „limitele poeziei şi ale picturii". Aşa sună

Scanned with OKEN Scanner

subtitlul faimoasei lucrări a lui Lessing, *Laocoon* (apărută în 1763). Autorul (cap. XVII) multiplică deosebirile ce se impun pornind de la principii irecuzabile: pictura se folosește de figuri și de culori în spațiu, poezia de sunete articulate în timp. Obiectele care coexistă în spațiu sînt corpuri; corpurile și proprietățile lor vizibile fac parte din domeniul propriu picturii, obiectele care se succed în timp se numesc acțiuni: așadar acțiunile vor fi obiectul propriu al poeziei.

Pictura se va mărgini oare la reprezentarea corpurilor? Nu total: ea poate imita și acțiunile, dar numai la modul indicativ și prin mijlocirea corpurilor. Poezia, la rîndul ei, va putea picta corpurile la un mod indicativ și prin mijlocirea acțiunilor.

Pictura descrie, poezia sugerează (precum Homer vorbind despre Elena), una are drept scop ansamblurile, cealaltă detaliile. Pictorul execută, poetul inventează.

Lessing nu-și ascunde preferința pentru poezie, și-l atacă pe contele de Caylus și pe abatele Du Bos, care asimilează pictura cu poezia. Pe Winckelmann îl dezaprobă cînd acesta compară expresia plastică a sculptorului lui *Laocoon* cu expresia poetică a autorului lui *Filoctet*. Sofocle este superior sculptorului, pentru că acesta trebuie să se mărginească la descriere. Aici punem degetul pe prima fisură declarată între două tipuri de expresie. Și trebuie să remarcăm că arta predominantă este cea care nu are drept scop descrierea pură.

Poezia are întîietate prin faptul că poate sugera grație laturii sale aluzive și reticente. Pictura, în schimb, își datorează inferioritatea obligației de a spune *totul*. Or, grecii, care sînt artiștii cei mai apropiați de perfecțiune, au ridicat la rangul de axiomă faptul că trebuie exprimate cît mai multe lucruri cu cît mai puține mijloace.

În poezie, un epitet, o imagine sînt destul. În pictură, trebuie să reprezentăm neapărat

Scanned with OKEN Scanner

părţile întregului puse una lîngă alta. Pentru a evita dificultatea — ceea ce încă nu-i decît un paleativ — trebuie să procedăm în aşa fel încît pictura să reprezinte un singur moment al unei acţiuni — nu punctul culminant, cum am fi ispitiţi să credem — ci clipa care precede momentul decisiv — pentru ca imaginaţia s-o poată întregi. Dar astfel se deschide drumul dispariţiei motivului. Vorbind despre alegerea subiectelor, chiar Du Bos scria că există anumite subiecte specifice poeziei, altele picturii. În *Moartea lui Germanicus,* de exemplu, Poussin exprimă toate genurile de întristare de care sînt pătrunse familia şi prietenii generalului, dar nu poate reda ultimele clipe ale acestui prinţ, atît de adecvate pentru a provoca înduioşarea noastră. Pictorul, neputînd să reprezinte decît un moment al duratei, nu dispune de discurs. (În schimb, poate varia expresia durerii celor care îl văd pe Germanicus murind, în timp ce un poet s-ar încurca în descrieri care ar face ca lucrarea să fie plictisitoare.) Aşadar, în această privinţă, Du Bos se dovedeşte mai puţin pornit împotriva picturii.

Félibien remarcase că pictura (apropiată deseori de istorie, căci se considera că tabloul istoric reprezintă unul dintre genurile superioare) se deosebeşte de istorie pentru că pictorul nu are, asemenea istoricului, posibilitatea de a dispune de timpul necesar naraţiei sale:

„În consecinţă, pictorul trebuie să spună simultan totul despre o suită de evenimente şi, cînd face portretul unui om, să-l trateze ca pe un ansamblu.

Cu pictura nu se întîmplă ca şi cu istoria: un istoric se face înţeles printr-un aranjament de cuvinte şi o suită de expuneri care alcătuiesc o imagine a lucrurilor, reprezentînd succesiv cutare acţiune care îi place. Pictorul în schimb, neavînd decît o clipă în care trebuie să aleagă lucrul pe care vrea să-l figureze pe o pînză, e nevoit uneori să adune laolaltă multe incidente care au precedat, pentru ca subiectul

expus să fie înţeles, altminteri, cei care i-ar vedea lucrarea ar afla tot atît de puţin despre acţiunea reprezentată ca şi atunci cînd un istoric, în loc să redea tot subiectul naraţiei sale, s-ar mulţumi să-i spună doar sfîrşitul.

Ca atare, puteţi observa că toată inteligenţa unui om iscusit care face un portret constă în a-l lucra în mod egal pretutindeni în acelaşi timp, pentru ca toate părţile să se nască sub mîna lui ca dinr-o dată, imitînd astfel natura care, după ce a dat prima sa formă corpului omenesc, lucrează în mod egal în toate membrele pînă ce îşi perfecţionează opera".

Cartea care ne lămureşte şi mai bine asupra ideilor oamenilor din secolul al XVIII-lea, pentru că atinge o problemă crucială, cea a adevărului psihologic conţinut de sentiment în raport cu creaţia estetică, este *Laocoon,* pe care am mai citat-o. Să reamintim că Laocoon este numele unui preot al lui Neptun, care, la Troia, s-a opus zadarnic intrării faimosului cal de lemn atrăgîndu-şi astfel duşmănia zeilor ocrotitori ai grecilor. Doi şerpi ieşiţi din mare s-au încolăcit pe fiii preotului şi pe acesta care sărise în ajutorul lor, sufocîndu-i pe toţi trei, în ciuda împotrivirii lor înverşunate.

La începutul secolului al XVI-lea, s-a descoperit în ruinele unui palat al împăratului Titus, un grup reprezentînd această legendă, grup a cărui execuţie este atribuită de Pliniu unor sculptori din Rodos. Opera a stîrnit o admiraţie generală la curtea papei Iuliu al II-lea, aşa cum o stîrnise şi în antichitate, după cît se pare. În legătură cu această operă, Winckelmann, şi Lessing mai ales, se întreabă care este pentru greci caracterul specific al frumuseţii. *Laocoon* este un test bun, el exprimînd durerea în momentul ei culminant şi vrînd să fie *în acelaşi timp* o operă de artă. Or, nimic nu distruge mai mult frumosul, aşa cum îl înţelegem în mod obişnuit, ca durerea fizică. Ea desfigurează trăsăturile şi contractează muşchii.

Scanned with OKEN Scanner

Cum să transformi o durere cumplită în supremă frumuseţe?

Noi nu ne-am pune această întrebare, măcar pentru faptul că astăzi *Laocoon* nu ni se pare nici frumos nici suferind, ci mai degrabă un model de contorsiune academică *, ceea ce nu înseamnă însă că problema trebuie eludată. E sigur că grecii, care au drept ideal seninătatea, au vrut să exprime viaţa reală sub aspectele sale cele mai deosebite şi chiar cele mai cumplite. Pasionaţi după operele de artă antice, germanii din secolul al XVIII-lea, ca şi cei despre care vorbim, şi pe care îi privim astăzi ca pe întemeietorii artei neo-academice, aveau conştiinţa acestui fond tulbure, a acestei surse de inspiraţie alimentată de tot ce este mai iraţional în existenţa animală, a acestui aspect pe care Nietzsche l-a numit atît de bine panic şi dionisiac; dar ei au transportat această viziune pe un plan cu totul deosebit.

Cum se poate exprima o pasiune violentă de vreme ce opera de artă clasică trebuie să fie în primul rînd o operă gîndită, să aibă drept principală caracteristică sobrietatea, să inspire calmul şi seninătatea? Iată problema pe care şi-o pune Lessing.

Dacă ar fi avut de tratat un subiect ca *Pluta Meduzei,* clasicii n-ar fi procedat, bineînţeles, aşa cum au procedat romanticii, şi ar fi încercat să găsească un artificiu prin care să redea expresia de disperare a naufragiaţilor într-o manieră acceptabilă pentru gustul lor, care era foarte deosebit de al nostru. Şi cum trebuie procedat în cazul lui *Laocoon,* cînd este vorba de un om ai cărui copii sînt înlănţuiţi de o caracatiţă gata să-i sufoce — situaţie cît se poate de tragică? Frumuseţea nu se poate asocia cu expresia patetică. Trebuie să optăm. Totuşi vrem să redăm un sentiment patetic şi să ne oferim în acelaşi timp o impresie de fru-

* Dealtfel, restaurarea lui i-a fost încredinţată lui Bernini (N. a.).

Scanned with OKEN Scanner

museţe. Romanticii nu şi-au pus probleme, sau mai degrabă s-au gîndit că problema trebuie rezolvată cu totul altfel. Am văzut odată o reprezentare a *Copiilor lui Eduard* de Casimir Delavigne: nişte copii sînt osîndiţi la moarte prin înfometare, într-o temniţă. Autorul nu se sfieşte să accentueze cele mai dramatice trăsături. El imită ziarele de mare tiraj care nu se dau îndărăt de la amănuntele cele mai înfricoşătoare pentru a trezi în noi frica de moarte şi, în acelaşi timp, o anumită fascinaţie a sîngelui.

Dar cum, oare, să creăm, cu o operă care trebuie să exprime zbuciumul, ceva care să fie în acelaşi timp frumos din punct de vedere plastic? Nimic nu ne împiedică să gîndim că artiştii greci, care erau modelele acestor clasici, au avut şi ei suferinţele lor, numai că aceste suferinţe nu trebuiau să apară în operele de artă. Lui Baudelaire nu-i plăcea „mişcarea ce clinteşte liniile", şi Winckelmann, ca şi Lessing, se întreabă cum poate fi redată mişcarea care tulbură liniile cît mai puţin cu putinţă. Iată ce scrie Winckelmann într-una din primele sale lucrări:

„Asemenea mării pururi calmă în adîncurile sale, oricît de zbuciumată i-ar fi suprafaţa, expresia figurilor greceşti arată întotdeauna, de orice pasiuni ar fi stăpînite, un suflet nobil şi netulburat. Un astfel de suflet se oglindeşte pe faţa lui *Laocoon,* — şi nu numai pe faţa lui — în prada celor mai crîncene suferinţe... durerea corpului şi tăria sufletului sînt distribuite cu egală intensitate în toată construcţia figurii. Ele se echilibrează, ca să spunem aşa".

Corpul suferă, dar mai presus de corp domneşte un suflet. Patetismul este dominat de o anumită seninătate. Iată, în concluzie, ce caută grecii.

„Anticii nu reprezintă Furiile. Ei reduc mînia la seninătate, spune Winckelmann, dezolarea la tristeţe, strigătele la suspine..." (Ceea ce nu e chiar atît de adevărat, căci dacă citim tragedia *Filoctet* a lui Sofocle, de exemplu, vedem că

Scanned with OKEN Scanner

Filoctet, atins de un soi de lepră, este aruncat pe o insulă pustie unde urlă şi suferă ca un animal. Grecii nu erau atît de delicaţi ca oamenii din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, bineînţeles).

Iată ce scrie Lessing în această privinţă:

„Care era scopul artistului în *Laocoon?* Suprema frumuseţe în condiţia dată de durerea corporală. Această durere, în toată violenţa ei, ar fi distrus frumuseţea. Ea trebuia redusă aşadar. Strigătele trebuiau reduse la suspine, nu pentru că aceste strigăte ar trăda un suflet slab, ci pentru că desfigurează faţa şi-i dau o înfăţişare dezgustătoare".

(E urît să strigi şi ni se va explica şi de ce.)

„Să ni-l închipuim pe *Laocoon,* cu gura căscată, şi să judecăm, să-l punem să strige, şi să vedem. L-am transforma astfel dintr-o figură care ne inspira mila pentru că exprima în acelaşi timp şi frumuseţea şi durerea, într-o imagine hidoasă de la care îţi vine să întorci capul, pentru că aspectul durerii este neplăcut atunci cînd frumuseţea celui care suferă nu poate schimba acest sentiment neplăcut în sentimentul dulce al compasiunii. Numai gura căscată, fără să mai vorbim de contracţia forţată care se produce în celelalte trăsături, formează în pictură o pată iar în sculptură o gaură deosebit de neplăcută la vedere".

(Aşadar, gura nu trebuie să fie deschisă, şi nici să scoată vreun strigăt.)

„Artişti mult mai nepricepuţi, din epocile de decadenţă ale artei, nu-i înfăţişează niciodată strigînd pe barbarii cei mai sălbatici cînd sînt cuprinşi de groaza cumplită a morţii sub spada însîngerată a învingătorilor. Numeroase opere de artă antice ne dovedesc în mod evident această grijă de a reduce expresia unei dureri fizice extreme la un grad mai mic de intensitate. Hercule suferind în cămaşa otrăvită, aşa cum îl înfăţişează un vechi maestru necunoscut, nu era Hercule al lui Sofocle, al cărui răcnet năpraznic cutremura stîncile Locridei şi promon-

Scanned with OKEN Scanner

toriile Eubeei. El era mai mult posomorît decît furios".

(Aşadar, Sofocle trebuie corectat puţin.)

„Filoctet al lui Pitagora, Leontinul, părea să-şi comunice durerea doar prin privire, efect pe care cea mai mică expresie de groază l-ar fi putut distruge".

Pentru a comunica durerea, nu trebuie să suscităm groaza în privitor: groaza şi durerea sînt incompatibile. Găsim mereu în lucrarea lui Lessing aceeaşi concepţie a artei clasice care ne recomandă în primul rînd să fim atenţi la exagerările şi la dezlănţuirile sentimentului. André Gide spunea că limba franceză este un pian fără pedale. Am putea crede că efortul de a exprima sentimente puternice, idei profunde la modul cel mai sobru cu putinţă, cu un fel de reticenţă sau de rezervă, este într-adevăr proprie geniului francez.

În încheiere, Lessing observă că pentru a imprima efectul cel mai patetic, evitîndu-se totodată orice exagerare din partea autorului, trebuie ales momentul pe care el îl consideră cel mai fecund, cu alte cuvinte nu chiar momentul „culminant", strigătul, ci momentul care precede strigătul, pentru a da răgaz imaginaţiei spectatorului să lucreze. În imaginaţia noastră, în sensibilitatea noastră există o prelungire virtuală ca un fel de linie punctată. A nu spune totul este unul dintre principiile artei clasice; spectatorul, cititorul, auditorul trebuie să aibă şi ei ceva de făcut, altminteri opera este inertă. Ea este vie din momentul în care putem s-o primim de la cel care o creează, pentru a-i insufla, la rîndul nostru, o nouă viaţă. Ea continuă în noi. Cred că acest precept este universal. Putem apela şi la alte estetici, dar este sigur că marea epocă a picturii chineze, de exemplu, a cunoscut acest laconism, această voinţă de a rămîne dincoace. La fel şi grecii, care spuneau că e preferabil *mai puţin* decît *mai mult* şi, bineînţeles, poezia arabă şi persană, unde s-au aplicat aceleaşi precepte.

Scanned with OKEN Scanner

IV.

ANALOGIA DINTRE POEZIE ŞI PICTURĂ

Poezia seamănă cu pictura, sau cel puţin se poate compara cu ea. Este o temă pe care Horaţiu a tratat-o îndelung în *Arta poetică* şi care a convins pe toată lumea. Dar deosebirile dintre ele nu sînt mai puţin evidente pentru clasici.

Principala deosebire constă în faptul că poezia se desfăşoară în timp, iar mediul picturii este spaţiul. Mijloacele fiind atît de deosebite, se înţelege de la sine că nu putem trata totuşi poezia aşa cum putem trata pictura. „Poetul nu trebuie să descrie, el trebuie să sugereze doar. Arta lui nu se desfăşoară în spaţiu, ci în timp, scrie Lessing. Virgiliu nu trebuie să-l arate pe Laocoon deschizînd gura pentru ca să-i auzim răcnetele. În schimb, îşi poate îngădui să povestească întreaga legendă pe care sculptorul o fixează într-un singur moment".

Se pune atunci întrebarea: poate, oare, poezia să imite pictura şi poate pictura să imite poezia? Putem spune că artistul îl imită pe poet sau că poetul îl imită pe artist în două sensuri. Aceasta înseamnă, tot după Lessing, „că unul a ales opera celuilalt ca obiect al imitării sale sau că alegînd amîndoi acelaşi obiect de imitat, unul a împrumutat de la celălalt modul de imitare".

Scanned with OKEN Scanner

Iată cîteva exemple:

„Cînd Virgiliu descrie scutul lui Eneas, el imită în primul sens; obiectul imitării sale este scutul, şi nu lucrurile reprezentate de artist pe scut, şi chiar dacă descrie aceste lucruri, le descrie ca parte din scut, şi nu ca ceva de sine stătător. El nu zugrăveşte aceste lucruri aşa cum există ele în natură, ci descrie imitaţia lor într-o operă aparţinînd altei arte. Dacă, dimpotrivă, Virgiliu. ar fi imitat grupul lui *Laocoon*, aceasta ar fi fost o imitaţie în cel de al doilea sens, căci nu ar fi imitat grupul în sine, ci subiectul real reprezentat de acest grup, de la care ar fi împrumutat doar trăsăturile imitaţiei sale".

Lessing spune că în primul sens imitatorul este original, în cel de al doilea este un copist. Primul fel de imitare face parte din imitarea în general, care constituie esenţa artei. Al doilea fel de imitare, după Lessing, „coboară poetul sub demnitatea sa. El nu mai imită lucrul în sine, imită doar imitaţia şi, în locul trăsăturilor originale ale propriului său geniu, la care aveam dreptul să ne aşteptăm, ne oferă palide reminiscenţe ale lucrurilor inventate de alt geniu".

Iată aşadar două feluri şi două grade ale imitării. Oricum, Lessing împărtăşeşte opinia tuturor contemporanilor săi: adevărata creaţie rezidă în imitare. Noutatea subiectului n-are nici o importanţă. S-ar putea spune chiar că noutatea subiectului stînjeneşte creatorul. De ce? Pentru că atunci cînd tratează o temă care a mai fost tratată, se poate mulţumi să acţioneze doar ca artist, nu trebuie să acţioneze şi ca inventator. Importantă este forma pe care o va da operei. Iată de ce, atît în poezie cît şi în pictură, artiştii clasici sînt perfect indiferenţi la subiectele pe care le tratează. Această indiferenţă ne contrariază, atît în poezie cît şi în pictură, pentru că noi sîntem atenţi tocmai la „subiect". Dar „subiectul" în sine n-are de

Scanned with OKEN Scanner

fapt nici o importanţă pentru partizanii artei clasice. Este o preocupare absolut inutilă.

Între poezie şi pictură există însă deosebiri asupra cărora se revine mereu în secolul al XVIII-lea. De exemplu, poetul mai poate imagina ceva, amănuntele unei acţiuni cunoscute, ale unei legende, ale unei tradiţii.

„Poetul care descrie epidemia de ciumă ce s-a abătut asupra grecilor în cartea I a *Iliadei* este mult superior pictorului care ar înfăţişa tabloul acestei epidemii pentru că el ne poartă de-a lungul cîtorva scene pe care pictorul e silit să le condenseze într-una singură".

(Este limpede că, pentru a povesti epidemia de ciumă, poetul poate zăbovi cît vrea, în timp ce pictorul trebuie să pună în scenă doar o singură clipă.)

Pictorul trebuie să se mulţumească numai cu corpuri. Poezia poate povesti acţiunile. În schimb, domeniul picturii este frumuseţea, despre care poezia nu ne poate da decît o idee palidă. În acest caz, Homer are dreptate mulţumindu-se doar să redea ceea ce spun bătrînii aşezaţi pe zidurile Troiei, cînd o văd trecînd pe Elena: „Într-adevăr, nimeni nu i-ar putea învinovăţi pe troieni şi pe greci de marile suferinţe îndurate atîta amar de vreme pentru iubirea unei astfel de femei. Ea seamănă într-adevăr cu zeiţele nemuritoare". Poezia sugerează frumuseţea şi nu mai trebuie s-o descrie.

Autorii spun că poezia este „ca pictura", dar examinînd explicaţiile lor mai de aproape, observăm că ei înmulţesc deosebirile dintre poezie şi pictură. Am semnalat adineaori deosebirea dintre spaţiu şi timp, dar mai este şi altceva, faptul că descrierea trebuie să fie foarte dezvoltată, iar naraţia foarte densă. În descriere, nu-i rău să umplem tabloul, dar în poezie trebuie, pe cît posibil, să sugerăm. Nu trebuie să ne oprim prea mult timp asupra unei idei şi nici s-o dezvoltăm prea mult.

Scanned with OKEN Scanner

„Pentru a ne arăta cum era îmbrăcat Agamemnon, Homer, în loc să enumere unul cîte unul toate veşmintele acestuia, ni-l arată pe rege îmbrăcîndu-se".

Şi aşa mai departe . . . Cînd vorbeşte despre mare, un epitet e destul: „marea cu zgomot răsunător", de exemplu, sau „marea stearpă". Nimic mai mult. Aşadar, poezia este un gen extrem de laconic. Şi, dealtfel, uneori gîndim cu regret că pictura trebuie să ne dea multe detalii. Acest lucru corespundea unui ideal: tabloul trebuie să fie plin: O anumită plenitudine indică o anumită perfecţiune. Aceasta nu împiedică, de exemplu, regretul că Michelangelo a înmulţit în aşa măsură detaliile încît pierzi în ele (după părerea contemporanilor săi) noţiunea de ansamblu. (Afirmaţia nu-i chiar lipsită de temei. Astăzi, cu ajutorul fotografiei, vedem multe detalii care nu puteau fi cunoscute fără a primejdui ansamblul.)

Trec peste alte comparaţii dintre poezie şi pictură. Autorii din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea nu obosesc tot repetîndu-le. Probabil că nu există frumuseţe profundă fără monotonie. Totul depinde însă de cel care scrie, pentru că unele monotonii obosesc. Altele, dimpotrivă, delectează, atunci cînd autorul nu face decît să propună o temă, şi cînd această temă este susceptibilă de variaţiuni.

Scanned with OKEN Scanner

V.

PRIMATUL DESENULUI ASUPRA CULORII

În majoritatea cazurilor, estetica clasică susţine desenul împotriva culorii. Desenul înseamnă forma, iar forma este partea esenţială a obiectului reprezentat. Cînd vrem să imităm ceva, trebuie să imităm forma sa.

Cum se explică aceasta? O raţiune este evidentă, o raţiune de ordin istoric, şi anume cunoaşterea sculpturii antice, pentru că sculptura antică este în primul rînd „formală". Or, pictura depinde de sculptură. Ca atare, desenul primează, deoarece clasicii nu cunoşteau policromia statuilor. În această idee îşi află originea, din păcate, folosirea „artistică" a ghipsului şi a mulajelor. Este o moştenire care ar fi trebuit acceptată sub beneficiu de inventar, dar nu s-a întîmplat aşa.

Iată ce spune Félibien cu privire la Poussin:

„Sosind la Roma, Poussin a fost impresionat de perfecţiunea şi de frumuseţea statuilor antice pe care le-a văzut acolo. La început, îşi petrecu o parte din timpul său vizitînd locurile în care se află cele mai vestite dintre ele. Cu acest prilej se încredinţă pe deplin că adevărata bază şi principalul fundament al picturii este desenul . . ."

Scanned with OKEN Scanner

Félibien continuă:

„. . . desenul, preferat pe bună dreptate de cei din şcoala lui Rafael culorii, pe care o aleseseră pictorii Lombardiei".

(Adică veneţienii.)

„Ca atare, din acest moment el se depărtează de prima sa manieră, care seamănă mult cu a lui Correggio".

Această filiaţie nu era atît de strînsă, dar e sigur că supleţea lui Correggio nu putea decît să-l încînte pe cineva sosit din nord şi sensibil, cum va fi mai tîrziu Stendhal, la *sfumato*. Poussin se depărtează de Correggio . . .

„. . . pentru a urma frumoasa natură în spiritul operelor de artă antice, neoprindu-se ca altădată la jocul frumos de culori care, sub o aparenţă plăcută, surprinde ochii, dar ascunde deseori multe defecte în corectitudinea desenului".

Culoarea este seducătoare, dar nu ne poate abate atenţia de la desenul aflat dedesubt. Nu există culoare fără desen, dar culoarea poate ascunde imperfecţiunile desenului. Şi dovada că desenul este superior culorii o aduce Annibale Carracci, care „muncind pentru a-şi desăvîrşi arta, a consimţit să abandoneze frumuseţea coloritului pentru a urma măreţia desenului", căci nu se poate spune „că el" (Poussin) „a fost mai puţin înzestrat pentru culoare decît pentru desen, întrucît le stăpîneşte excelent pe amîndouă. Ne putem însă închipui mai degrabă că recunoscuse că într-un tablou frumuseţea coloritului în general nu se poate acorda întotdeauna cu imitarea exactă a naturii, în care există multe semitente, lumini, umbre şi reflexe deseori neplăcute".

Frumuseţea coloritului trebuie să dea aşadar întîietate adevărului, sau cel puţin verosimilităţii în accepţia ei curentă, şi există semitente, lumini, umbre, reflexe care nu trebuie neglijate. Academismul doctrinei devine total odată cu Sébastien Bourdon, care dă următorul sfat:

Scanned with OKEN Scanner

„După ce a desenat o figură după natură, învăţăcelul trebuie să caute să-i imprime caracterul unei figuri antice, a lui *Hercule Commodus*, de exemplu, sau a vreunei alte statui, care să-l fi emoţionat în chip deosebit".

Această idee a stîrnit discuţii. Polemicile dintre partizanii culorii şi partizanii desenului au durat multă vreme. Rubens se afla într-o tabără, Poussin în cealaltă. Au existat aşadar rubensişti, mai ales începînd din 1671, pentru că influenţa flamandă sporise, şi poussinişti. *Viaţa Mariei de Medici*, de Rubens, a fost pusă în opoziţie cu *Cele şapte taine* de Poussin. Între antici şi moderni s-a iscat o adevărată ceartă privind artele plastice în general. Într-o tabără îi găsim pe Félibien şi pe Le Brun, marele pictor oficial, un fel de ministru al artelor frumoase, iar în cealaltă pe Roger de Piles şi pe Perrault, autorul *Poveştilor*, care era cunoscut pe atunci mai ales pentru poziţia pe care o luase în apărarea modernilor, a lui Racine, de exemplu. Trebuie să remarcăm că, în literatură, modernii luau partea anticilor şi nu a modernilor.

În cazul care ne interesează, nu se întîmplă chiar la fel. De Piles îl ridica în slăvi pe Rubens, care reprezenta ceea ce numea el „pictura vie", „pictura sensibilă", împotriva picturii ideologice şi abstracte. Philippe de Champaigne, în schimb, ar fi trebuit să se afle de partea modernilor, de partea culorii şi a lui Rubens. Nicidecum! Cu toate acestea, se născuse la Bruxelles şi avea sînge flamand. Dar devenise jansenist, şi jansenismul nu se împacă de fel cu culoarea.

În 1671, într-o şedinţă de la Academia regală de pictură şi de sculptură tema a fost un tablou de Tiţian, şi Philippe de Campaigne, care voia să fie imparţial, a demonstrat că tabloul e foarte frumos prin coloritul său. Dar, a spus el, esenţialul în pictură nu trebuie să fie culoarea. Culoarea este asemenea trupului,

Scanned with OKEN Scanner

și „frumusețea trupului nu înseamnă nimic fără frumusețea sufletului care îi dă viață".

Cu alte cuvinte, culoarea fără desen nu înseamnă nimic în fond. Acesta e argumentul lui Philippe de Champaigne. L-a combătut un oarecare Blanchard, care susținea că în arta picturii culoarea este tot atît de necesară ca și desenul. Primul argument: care este scopul picturii? Acela de a înșela ochii imitînd natura, dar scopul acesta e comun tuturor artelor. Caracteristica picturii e faptul că vrea să înșele ochii cu ajutorul culorii. Rămîne obiecția „camaieului": anumite tablouri sînt monocrome. Dar aceste tablouri nu imită natura, de vreme ce în natură există culori.

Al doilea argument: dacă scopul picturii este delectarea, cum spunea Poussin, și în această privință toată lumea este de acord, cum putem să plăcem? Marea majoritate preferă pictura mai mult pentru culoare decît pentru desen. Desenul este prețuit numai de cunoscători. (Acest argument se poate întoarce împotriva partizanilor săi.)

Alt argument: culoarea reprezintă întotdeauna realitatea care ne izbește privirea, în timp ce desenul nu reprezintă decît posibilitatea. Desenul este scheletul, ceea ce nu se vede sub veșminte, și rareori corpurile vizibile realizează efectiv proporțiile prevăzute de reguli. Căutînd proporțiile exacte, putem fi extrem de dezamăgiți. Mai bine să rămînem la suprafață.

Alt argument: ceea ce îl deosebește pe pictor de sculptor, precum și de gravor, firește, este posibilitatea celui dintîi de a folosi culoarea. Așadar, culoarea este specifică picturii.

Alt argument: anticii prețuiau deopotrivă și culoarea și desenul. Zeuxis era tot atît de apreciat pentru felul cum înțelegea culorile ca și Aplles pentru exactitatea conturelor. „Valoarea lor se echilibra, dar aceasta într-o vreme cînd uleiul nu fusese încă născocit. Culorile nu aveau strălucirea lor de astăzi".

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul argument, un argument foarte puternic în acea epocă: a condamna culoarea înseamnă a-i condamna pe marii veneţieni: Giorgione, Tintoretto, Veronese, Tiţian, precum şi pe flamanzi, pe Rubens printre alţii. Dar Le Brun are o intervenţie decisivă:

„Pentru a vorbi bine despre meritul unui lucru, trebuie să ştii în ce constă el. Or, adevăratul merit este cel care se susţine singur, şi nu împrumută nimic de la altul. Desenul nu are nevoie de culoare, în timp ce culoarea nu trăieşte fără desen".

(Aceasta n-ar mai fi deloc adevărat în zilele noastre, de vreme ce, dimpotrivă, se încearcă folosirea unor culori care să refuze desenul. Anumiţi pictori neagă chiar că ar fi desenat sub culori forme, conture, linii.)

„Un creion, spune Le Brun, ajunge pentru a exprima întreaga natură, implicit pasiunile omeneşti."

În acest caz, Le Brun face o concesie, e drept, unică. El spune că oricum, pentru a exprima pasiunile omeneşti (prin roşeaţă sau paloare, de exemplu), folosirea culorii e totuşi necesară, acestea fiind lucruri pe care creionul nu le poate reda, ceea ce nu-l împiedică să susţină cu aceeaşi convingere supremaţia creionului. Ghipsul şi creionul, iată cele două divinităţi dominatoare. „Culoarea, spune Le Brun, nu-i decît un accident."

Ajungem astfel la un argument filozofic: raportul dintre substanţă şi accident. „Culoarea depinde de lumină, pentru că e produsă de ea şi se schimbă odată cu ea . . . Noaptea, de exemplu, verdele pare albastru şi galbenul pare alb." Şi nu depinde numai de lumină, ci şi de materia care poartă tenta. Nu am putea obţine, de exemplu, un verde cu o culoare roşie, nici un albastru cu o culoare galbenă. În sfîrşit, ea depinde de desen, pentru că numai prin desen poate reprezenta ceva.

Alt argument, care ne duce la concluzia lui Le Brun, este următorul: „Un tablou nu ar

Scanned with OKEN Scanner

putea fi desăvîrşit în toate părţile sale dacă nu am folosi culoarea cu multă ştiinţă şi economie, dar în aşa fel încît desenul să fie totdeauna portul şi busola care ne călăuzeşte, pentru a nu ne lăsa cufundaţi în oceanul culorii, unde multă lume se îneacă vrînd să se salveze".

Le Brun este susţinut de Catherinot, care scrie apoi: „Desenul este sufletul picturii." (Sufletului i se conferă întotdeauna superioritate asupra trupului, cînd în cazul picturii se pare că trupul contează.) „Dar culorile se găsesc mai lesne decît desenul, pentru că se găsesc în dugheana negustorilor, iar desenul nu se găseşte decît în capul pictorilor excelenţi."

Le Brun spusese de asemenea: „Cei care freacă culorile ar sta în acelaşi rînd cu pictorii dacă nu s-ar deosebi între ei prin ştiinţa desenului, pentru că întrebuinţează culori ca şi ei, şi ştiu aproape tot atît de bine cum trebuie aşternute".

Acest argument se întemeiază pe o anumită ierarhie: ierarhia pictorului în raport cu cel care pregăteşte culorile, ierarhia anticului în raport cu modernul, ierarhia formei în raport cu materia, şi aşa mai departe... În afară de aceasta, desenul îi formează şi pe arhitecţi. Le Brun, precursor al sintezei artelor, crede că amîndouă şcolile, şcoala de pictură şi şcoala de arhitectură, ar putea fi unite, pentru că ceea ce este important, esenţial atît în pictură cît şi în arhitectură, ceea ce îi formează pe viitorii pictori şi pe viitorii arhitecţi este unul şi acelaşi lucru: desenul.

Cu acest prilej, se citează bucuros din antici. Se arată că Filostrat, în *Viaţa lui Apolonius din Tyana*, spune că trebuie să folosim în primul rînd desenul, nu culoarea, şi că, în fond, culoarea este de prisos: dacă facem portretul cuiva care aparţine unui tip fizic foarte deosebit de al nostru, şi care are altă culoare a feţei decît noi, aceasta se va vedea după modelajul trăsăturilor, după gură, după bărbie, după buze. Nu e nevoie de culoare, desenul ajunge cu prisosinţă. Iată un argument invocat în acea epo-

Scanned with OKEN Scanner

că, şi care valorează firește exact cît valorează, adică nu mare lucru. Platon şi Aristotel sînt prezentaţi ca niște dușmani ai amestecului de culori. Etc. Şi apoi natura este imitabilă în primul rînd prin formă, iar culoarea nu e decît un accident.

Numai că la sfîrşitul secolului al XVII-lea, şi mai ales la începutul celui de al XVIII-lea. teoria supremaţiei exclusive a desenului îşi găseşte adversari din ce în ce mai numeroşi, şi unul dintre cei mai importanţi este Watteau. Watteau reprezintă de fapt o tranziţie între domnia desenului şi cea a culorii. El desena cu creion roşu pe hîrtie albă, în timp ce în secolul al XVII-lea nu se desena decît cu grafit sau cu cretă pentru alb. După Dezallier d'Argenville, Watteau desena cu un creion negru catifelat şi foarte apăsat, şi cu cretă, care dădea relief şi lumină şi, de asemenea, bineînţeles, folosea sanghina. În consecinţă, Watteau dispunea de o mare gamă de mijloace pentru a desena. Era un mare amator de desen, de vreme ce s-a instalat în atelierul lui Crozat numai şi numai pentru bogăţia „cabinetului" acestuia; era aşadar imparţial.

În aceeaşi epocă, Roger de Piles afirmă caracterul vizibil al naturii prin simplul fapt că ea poate fi imitată. Şi această vizibilitate se datoreşte culorii. Félibien, pe care l-am citat deseori, recomandă însă folosirea discretă a culorii, întrucît culoarea poate fi deseori o primejdie. Iată cuvintele sale:

„Pictorul trebuie să imite două feluri de culori, şi anume culorile fixe şi permanente ale obiectelor, ca albul unei rufe, verdele unui copac, şi culorile aparente şi trecătoare care nu sînt legate deloc de obiecte, dar care par să fie acolo prin răsfrîngerea razelor luminoase. Astfel că cei care lucrează cu competenţă, care îşi doresc o reputaţie temeinică, nu se mulţumesc, atunci cînd fac tablouri, să pună culorile naturale pe fiecare obiect reprezentat, ci observă cu deosebită grijă culorile străine ce pot

Scanned with OKEN Scanner

apărea printre cele adevărate, și le pot modifica. Atunci cînd pictează un braț sau o mînă, ei se uită dacă reflexul draperiei poate să le comunice din lumina și din culoarea sa, și tot astfel procedează și cu draperiile, unele față de altele și față de toate celelalte lucruri. De aceea nu prețuim niciodată prea mult o lucrare în care vedem că pictorul a avut discreția de a nu folosi în toate țesăturile sale vreo culoare care să-i ucidă carnațiile, și a repartizat atît de bine luminile încît reflexele, departe de a păgubi carnațiile, le adaugă noi adevăruri și mai mari frumuseți."

Acest principiu ierarhic dovedește o estetică aristocratică. Fie că e vorba de culoare, fie de lumină, importantă este valorificarea carnațiilor, a trupului. Bineînțeles, nu trebuie scăpate din vedere reflexele, și mai ales modul în care se prezintă diversele țesături, dar aceasta reprezintă accidentalul. Nu trebuie sacrificată prima condiție în numele celei de a doua. Așadar, pictorul trebuie să distribuie în așa fel luminile încît reflexele, „departe de a păgubi carnațiile, să le adauge noi adevăruri."

„Aceasta depinde atît de felul cum alege luminile care trebuie să-i lumineze figurile, cît și de aranjarea figurilor înseși. În afară de aparențele de culori care se amestecă unele cu altele, există și aparențele corpurilor înseși, care se văd pe alte corpuri prin răsfrîngerea razelor spre ochi, așa cum vedem pe aur, pe argint, pe fier, pe marmură etc., și pe celelalte lucruri lucioase."

Culoarea este așadar subordonată eclerajului; eclerajul este subordonat compoziției și invenției. În consecință, trebuie să se aibă în vedere tot felul de lucruri care, în definitiv, nu par să rezulte direct din estetica clasică a culorii. Astfel, în *Marea carte a pictorilor*, Gérard de Lairesse ne spune:

„Voi începe indicînd numele culorilor. Sînt șase, dintre care trei capitale sau pure, galbenul, roșul și albastrul, și trei amestecate, ver-

Scanned with OKEN Scanner

dele, purpuriul și violetul, pe care le numim rupte. Negrul și albul nu trec drept culori și nu sînt considerate decît mijloace pentru activarea utilă a celorlalte. Toate aceste culori au însușirile lor, semnificația lor specifică".

Iată o altă idee:

„Astfel, de exemplu, negrul se folosește pentru beznă sau întuneric; albul pentru claritate sau lumină; galbenul pentru strălucire și slavă; roșul pentru violență sau iubire; albastrul pentru pietate sau esența divină; purpuriul pentru suprema putere; violetul pentru supunere sau ascultare și verdele pentru robie."

Există aici nu numai o ierarhie, ci și un simbolism al culorilor.

Iată exemple de simboluri:

„Frunza moartă de culoare închisă servește pentru a reprezenta pămîntul sau verdeața. Albul servește pentru a reprezenta apa. Albastrul, cerul; roșul, focul; și negrul, beznele de deasupra elementelor focului, pentru că acolo nu mai există eter sau materie prin care razele soarelui să poată răzbate sau în care să se oprească. În privința anotimpurilor, primăvara începem să renunțăm la veșmintele de postav pentru a pune pe noi țesături mai ușoare. În timpul verii și al primăverii, căldura ne îngăduie să ne îmbrăcăm în pînzeturi sau mătăsuri. Anotimpurile pot fi indicate și prin culoarea lor specifică, primăvara prin verde, vara prin galben, toamna prin roșu, iarna prin negru".

Acest simbolism amintește de simbolismul Evului Mediu. Este un fel de reminiscență a acestui simbolism. În concluzie, putem spune că, într-adevăr, culoarea este subordonată desenului. Și cînd citim scrierile unui teoretician, Charles Blanc, care la sfîrșitul secolului al XIX-lea a scris o carte consultată de artiști, constatăm că el sprijină argumentele acestor teoreticieni clasici. Charles Blanc spune, de exemplu, că viața poate fi redată foarte bine numai cu ajutorul desenului; pentru aceasta nu e

Scanned with OKEN Scanner

nevoie de culoare. Spune, de asemenea, că talentul pentru desen este un talent foarte rar. Diderot pretindea că talentul pentru culoare este un talent extrem de rar, talent care trebuie onorat în consecință. Charles Blanc consideră că nu e deloc așa. El dă dealtfel unele exemple care pot fi concludente. Cît despre culoare ea redă sentimentul, spune el; este un principiu feminin. Și natura ne poate fermeca ochii prin culorile sale, culorile florilor, de exemplu.

„Natura își redobîndește superioritatea asupra artei omenești grație culorii. Chiar dacă a pierdut secretul formelor frumoase, sau dacă nu le mai arată decît dispersate, ea a păstrat cel puțin secretul culorilor. Florile realizează tonurile cele mai armonioase, ca să nu mai vorbim despre spectacolul minunat pe care îl oferă cerul! Așadar, natura este superioară artei în acea zonă inferioară care este coloritul".

Trebuie să remarcăm expresia „zonă inferioară". Zona superioară aparține desenului. Desenul nu dă numai forma, ci și viața ființelor.

Urmează o întreagă teorie a culorilor ce va fi dezvoltată de mulți autori de estetici, dar ar trebui să urcăm pînă la Alberti, care a scris un tratat foarte interesant.

Această prejudecată împotriva culorii a dăinuit pînă în zilele noastre. Unii artiști s-au scuzat, deseori, că folosesc culori deși desenul le este „superior". Există și pictori care împărtășesc fără rezerve această părere și o susțin cu argumente excelente. La începutul secolului al XIX-lea, marele antagonism Ingres-Delacroix a izbucnit și din această cauză, printre altele. Astăzi, Ingres ar putea fi reprezentat poate de Picasso. Pentru Delacroix, nu vedem echivalentul... poate Matisse, dar ceea ce a făcut Matisse, deși admirabil, e totuși static; la el nu apare acea dramatizare a culorii pe care o găsim la Delacroix. Delacroix ne oferă un exemplu absolut miraculos de renaștere a artei venețiene în epoca modernă. Și Delacroix este și un foarte mare desenator.

Scanned with OKEN Scanner

VI.

ROLUL LUMINII

Şi aici găsim o ierarhie între substanţă şi accident, între însuşirile esenţiale şi însuşirile secundare. Această ierarhie ne miră puţin, pentru că pictura este, fără îndoială, un fenomen de ordin intelectual, cum spunea Leonardo da Vinci, dar cum să procedăm ca să ne mulţumim doar cu „intelectul"? Cum să procedăm ca să practicăm o artă care este în primul rînd arta accidentelor, arta aparenţelor, vrînd ca ea să fie, în acelaşi timp, o artă a esenţialului? Şi esenţialul se defineşte cu ajutorul intelectului... Oare culoarea, de exemplu, este într-adevăr subordonată desenului? Şi putem spune că lumina şi umbra sînt subordonate culorii? Totuşi, aşa s-a spus. Lumina şi umbra vin după culoare, căci putem avea de-a face cu o singură culoare, o culoare totdeauna identică, substanţială, permanentă, dar această culoare poate fi mai mult sau mai puţin intensă, conform eclerajului la care este supusă.

Iată cuvintele lui Félibien: „Este cu neputinţă să cunoaştem bine efectul culorilor, dacă nu ţinem seama de lumina care le luminează şi de umbra care le întunecă întrucît, deşi culorile corpurilor solide rămîn stabile şi îşi păstrează esenţa pe obiectele pe care aderă, ca albul unei statui, roşul unei mantii, verdele unui

Scanned with OKEN Scanner

copac“ (aici pare să fie vorba de ceva legat de obiect: roşul este legat de mantie, etc.), „ele vor părea totuşi cînd mai deschise, cînd mai întunecate, în raport cu umbra sau lumina pe care o vor primi. În felul acesta se adaugă un nou accident şi, de vreme ce luminile şi umbrele produc schimbări în culori, pictorul este obligat să fie, la rîndul său, cît mai atent, pentru a remarca aceste alterări şi, în primul rînd, pentru a-şi aminti că în reprezentarea umbrei şi a luminii pictura nu-i oferă decît negrul şi albul, şi că numai cu aceste două culori poate să le activeze mai mult sau mai puţin pe toate celelalte.“

Şi Félibien adaugă că pictorul trebuie să fie „foarte chibzuit şi reţinut, foarte sobru cînd foloseşte în lucrările sale albul şi negrul. Aşadar, pentru a produce efectele de perspectivă cuvenite, el va trebui să repartizeze umbrele“.

Cînd este vorba de albastrul unei mantii, de exemplu, mantia este albastră pe toată suprafaţa ei, firește, dar ea va apare de un albastru mai mult sau mai puţin intens în raport cu poziţia celui care o poartă. În consecinţă, există un element accidental de care trebuie să se ţină seama. Ar fi mai bine ca albastrul să fie pretutindeni acelaşi, dar el nu e luminat în mod egal.

Estetica clasică este mereu obligată să facă anumite concesii. Ea vrea să imite natura, dar conform principiilor sale, natura trebuie să fie definită de intelect. Din păcate, intelectul nu e suficient pentru a defini. Trebuie să ţinem seama şi de ceea ce se petrece în mod obiectiv în afara noastră. Din acest moment, sîntem prinşi între două focuri. Trebuie să arătăm în acelaşi timp scheletul lucrurilor (aceasta e partea importantă) şi să vedem cum este îmbrăcat acest schelet. Veşmintele trebuie să se schimbe în raport cu ceasurile zilei, în raport cu locurile. Aşa ne spune Félibien. În variaţiile umbrei, de exemplu, trebuie să arătăm o gra-

Scanned with OKEN Scanner

daţie. Umbra se deosebeşte de întuneric, ea nu este decît o lipsă parţială de lumină.

„Această lipsă poate fi de diferite grade. Ea poate determina consecinţe neaşteptate. Un corp cufundat în umbră poate apărea mai deslușit cînd nu e luminat prea puternic. Astfel, stelele nu se arată ochiului liber decît după ce soarele a dispărut."

Există aşadar cazuri cînd umbra este necesară tocmai pentru a scoate la iveală lucrurile. Lumina variază de asemenea în raport cu distanţa ce desparte sursa de lumină de corpurile luminate. În cărţile din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, vedem gravuri deseori extrem de bine făcute, în care îşi găsesc aplicaţia legile opticii, de exemplu, sînt reprezentate o lumînare ce luminează o încăpere — cum o va lumina? —, mapamonduri aşezate în faţa unei ferestre şi luminate inegal, conform legilor privitoare la corpurile sferice.

Iată un pasaj foarte curios din Félibien:

„Cum lumina pare a fi un alb pur şi strălucitor ce se răspîndeşte pe toate culorile fixe şi aparente ale corpurilor din natură pentru a ni le face vizibile, ea lasă totdeauna pe corpurile naturale ceva din propria sa culoare, dar se fixează pe ele în mod diferit, căci pe unele se răspîndeşte cu delicateţe, ca o licoare, căutînd să pătrundă pretutindeni şi să umple locurile prin care poate găsi o trecere, iar pe altele pare mai intensă şi se arată cu strălucire. Or, această deosebire de efect provine din diversitatea subiectelor pe care le întîlneşte, pentru că, atunci cînd găseşte un corp moale, gingaş şi inegal, rămîne fixată pe el fără eforturi şi se răspîndeşte fără să întîmpine rezistenţă, dar cînd întîlneşte un corp foarte lucios, sau a cărui densitate rezistă razelor sale, atunci, cum aceste raze sînt respinse de luciul corpului de care se izbesc, ele se reflectă numaidecît, şi astfel ia naştere acea strălucire atît de vie ce apare pe ape, pe marmură, etc."

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul pe care cade lumina are o importanţă primordială. Pe unele obiecte, ea se răspîndeşte lin; altele, dimpotrivă o resping. Şi-apoi:

„Există corpuri sferice cu suprafaţă lucioasă care ni se par luminate pe alocuri, şi există corpuri sferice mate care sînt învăluite într-o lumină egală, dar mai puţin strălucitoare pentru că nu pot reflecta decît o parte din lumină". Iată şi consecinţa interesantă:

„Cei care studiază pictura trebuie avertizaţi, atunci cînd desenează după statui de marmură sau de bronz, să nu picteze umbra şi luminozitatea figurilor naturale tot atît de intense pe cît apar ele pe modelele lor, căci lumina care se răspîndeşte pe carne este mult mai blîndă decît cea de pe lucrurile dure şi şlefuite. De asemenea, pe cîmp, observăm că arăturile, colinele ierboase sînt învăluite într-o umbră şi-o luminozitate mult mai puţin intensă decît stîncile şi locurile pietroase. Lumina este mai puţin strălucitoare pe dosul frunzelor copacilor şi al ierburilor decît pe partea netedă, din cauză că dosul este mai puţin lucios şi prevăzut cu nişte perişori care opresc lin efortul razelor luminoase. Din acelaşi motiv, ţesăturile de lînă sînt mai puţin strălucitoare decît ţesăturile de mătase."

În primul rînd, trebuie să examinăm obiectele pe care cade lumina. Dar lumina depinde şi de sursa ei, bineînţeles.

„Lumina soarelui, care este foarte albă, adaugă la luminozitatea naturală a corpurilor propria ei luminozitate. Lumina făcliilor, care este materială şi grosolană, are o culoare densă, de nuanţă gălbuie sau roşietică, ce se răsfrînge pe alte corpuri."

Tot astfel, reflexele poartă culoarea corpurilor aflate la originea lor pe corpurile pe care apar. De exemplu:

„Persoanele care străbat o pajişte luminată de soare au faţa de culoare verde."

Scanned with OKEN Scanner

În această estetică surprinzătoare, lumina este definită, în concluzie, ca un fel de corp care sare, se repercutează şi se întoarce. Am vrea să ne îndreptăm spre o teorie geometrică a luminii. Şi, într-adevăr, idealul clasic este evident un ideal geometric, dovadă toate construcţiile făcute în acea epocă. În secolul al XVIII-lea s-a studiat în mod deosebit lumina de teatru, şi în acest scop s-au confecţionat un soi de machete, ale căror desene se păstrează şi astăzi. Se urmărea o geometrizare a spaţiului în raport cu lumina, dar intenţionîndu-se, ca să spunem aşa, suprimarea luminii, căci zadarnic se vorbeşte de anumite însuşiri ale ei, acestea fiind negate, în fond, de intelect, care încearcă să le reducă la proprietăţi mult mai esenţiale. Ştim cum studia Poussin perspectivele. Avea o cutie de carton în care făcuse nişte găuri ce puteau fi pe rînd astupate sau deschise. Prin fundul cutiei, el introducea siluetele personajelor sau ale accidentelor de teren, după care destupa cutare sau cutare găurică, descoperind astfel perspectiva, văzînd, în rezumat, jocurile de lumină. Dealtfel, Poussin proceda cu lumina tot aşa cum proceda şi cu obiectele naturale, adunînd de pe cîmpia romană, precum am văzut, pietricele sau plante mici pe care le mărea apoi la scara dorită, ceea ce corespunde perfect procedeului cu cutia de carton, pe care ni-l destăinuieşte un contemporan de-al său. Este un fel de a lucra extrem de cerebral.

În orice caz, compoziţia impune unitate. De aceea, lumina este una: nu neapărat unică, nu neapărat uniformă; dar ea trebuie să fie, pe cît posibil, aşa cum o voia Leonardo da Vinci, amplă, puternică, universală. Ea trebuie să îngăduie desăvîrşirea modeleului de ansamblu şi a unităţii de compoziţie. În această privinţă, *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci ne oferă indicaţii preţioase. El ne spune:

„Lumina universală (adică lumina de pretutindeni, a zilei — n. tr.) dă mai multă graţie decît o lumină particulară şi mică, pentru că

Scanned with OKEN Scanner

luminile ample și puternice împresoară și învăluie relieful corpurilor, astfel încît obiectele pe care acestea le luminează se deslușesc de departe și cu grație, în timp ce acelea care au fost pictate sub o sursă de lumină mică absorb o mare cantitate de umbră și apar de departe ca o pată neagră."

Importantă este așadar, și aceasta-i preocuparea principală a esteticii clasice, nu atît repartiția luminii și a umbrei, cum se va întîmpla mai tîrziu, cît unitatea compoziției, modul în care putem vedea natura adunată într-un tablou. Lumina și umbra nu trebuie să se prezinte așadar ca forțe egale și contrastante. Este nevoie de puncte luminoase dominante și de alte puncte luminoase secundare. De aceea, lumina nu trebuie să fie uniformă; și dacă se poate, trebuie să găsim un artificiu pentru a îngădui o anumită fuziune, fuziune ce constituie exact contrariul a ceea ce vom căuta mai tîrziu: contrastul. Leonardo da Vinci dă un exemplu interesant:

„Fața dobîndește o grație și o frumusețe deosebite prin fuziunea luminilor și a umbrelor. Vedem exemple de acest fel pe persoanele așezate la porțile caselor întunecate și luminate de ultimele raze ale soarelui".

Într-adevăr, prin combinația de umbră care se desprinde din portic și cea de umbră amestecată cu lumina soarelui, obținem un ansamblu armonios. Iată o idee clasică despre lumină.

Exemple de clarobscur ne oferă Roger de Piles. Ce este clarobscurul? Care este originea lui? Vorbim mereu de clarobscur în legătură cu Rembrandt, dar clarobscurul este ceva etern.

„Clarobscurul (după Roger de Piles), este arta de a distribui cu folos luminile și umbrele, atît pe obiectele particulare cît și în ansamblul tabloului: pe obiectele particulare pentru a le da relieful și rotunjimea cuvenite, și în ansamblul tabloului pentru ca obiectele să se vadă cu plăcere, oferindu-se vederii prilejul de a se odihni din spațiu în spațiu printr-o distribuire

Scanned with OKEN Scanner

ingenioasă a marilor zone de lumină şi a marilor zone de umbră, astfel încît marile zone de lumină sînt nişte pauze pentru marile zone de umbră, după cum marile umbre sînt nişte pauze pentru marile claruri."

Cu alte cuvinte, clarobscurul este un ritm.

„Dar, deşi clarobscurul cuprinde, precum am spus, ştiinţa de a aşeza bine toate luminile şi toate umbrele, totuşi el se referă mai ales la marile umbre şi la marile lumini."

Iată cum se face distribuirea:

„Sînt patru moduri de a distribui luminile şi umbrele. Primul mod, cu ajutorul umbrelor naturale ale corpurilor". (În acest caz, e destul să observi corpurile.) „În al doilea rînd, cu ajutorul grupurilor, adică dispunînd în aşa fel obiectele încît luminile să se lege laolaltă şi umbrele aşijderi laolaltă, cum aproape că le şi vedem" (în acest caz, este interesantă comparaţia) „într-un ciorchine de struguri ale cărui boabe dinspre lumină alcătuiesc o masă de lumină, în timp ce boabele din partea opusă alcătuiesc o masă de umbră, dar al cărui întreg nu trebuie să formeze decît un singur grup, şi parcă un singur obiect, în aşa fel încît în acest artificiu să nu apară, totuşi, nici o afectare, ci obiectele să se găsească astfel aşezate în mod firesc şi parcă întîmplător."

Firește, această aşezare este foarte puţin întîmplătoare!

„În al treilea rînd, prin accidentele unei umbre a cărei cauză se presupune a fi în afara tabloului" (o apariţie, o fantomă, un pisc, un munte care aruncă o umbră puternică şi amplă).

„În sfîrşit, prin natura şi corpul culorilor pe care pictorul vrea să le dea obiectelor fără a le altera caracterul."

În acest caz, se pune o problemă, cea a clarobscurului din punctul de vedere caravaggist: „Nu cred că artificiul clarobscurului să fi fost cunoscut de şcoala romană. Caravaggio este cel care l-a găsit şi l-a ridicat la rangul de principiu. Mă mir că pictorii care i-au urmat nu

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

și-au dat seama că marele efect al lucrărilor sale se datorează pauzelor pe care le-a respectat din spațiu în spațiu grupîndu-și luminile de o parte și umbrele de alta, ceea ce nu se face decît prin înțelegerea clarobscurului."

Problema care trebuie discutată este următoarea: Oare, Caravaggio nu a exagerat acest clarobscur? Oare, nu a făcut ceva cu totul antinatural? Existau două feluri de lumină. În primul rînd, lumina în concepția moștenită din Evul Mediu, ilustrată în pictură de Fra Angelico, de exemplu. Este lumina de care vorbește cea de a patra Evanghelie: lumina pogorîtă în această lume, lumina necreată. Această lumină trece prin vitraliu; vitraliul nu este decît un mijloc de a ne aduce lumina despuind-o de tot ce are ea terestru. Este o lumină venită de altundeva, o lumină divină, pe care n-o prea mai găsim în pictura clasică, unde avem o lumină evident naturală, evident omenească, cea a lui Giorgione din *Serbarea cîmpenească*, de exemplu. Această lumină nu ne vine de sus. Ea nu ne aduce un „mesaj", cum se spune, o veste din lumea de dincolo. Este, într-adevăr, o lumină care ne scaldă, acea „lumină universală" a lui Da Vinci despre care vorbeam adineaori. Ea conține ritmuri și alternanțe și nu ocupă primul loc, căci este făcută numai pentru a sublinia locul fiecărui element sau al fiecărui personaj.

Cu Caravaggio, avem cu totul altă lumină, tot o lumină care dobîndește o importanță exagerată și care în loc să susțină forma — ca în epoca clasică — devoră forma, o roade; ea creează un fel de personaj fantastic. Această lumină suprimă conturele, sau, dimpotrivă, le accentuează cu totul arbitrar, de unde o nouă concepție a obiectului, exprimată și mai frapant prin eclerajul oblic care întîlnind un obstacol se reflectă, concepție ilustrată de Georges de La Tour. Mulți pictori au practicat ceea ce numim noi tehnica „lumînărilor": o lumînare ținută de personajul căruia i se făcea portretul

dădea un ecleraj puţin fantastic din cauza obstacolului care îl împiedica să răzbată. Este o concepţie despre lumină cu totul deosebită de concepţia clasică propriu-zisă, şi o întîlnim mai ales la flamanzi.

Această lumină nu este aşadar lumina esteticii clasice. Dealtfel, ea se deosebeşte tot atît de mult şi de lumina romanticilor. Scopul celei din urmă e să scoată la iveală tot ce ar trebui să rămînă în umbră. Este o lumină de contrast. Şi lumina lui Delacroix e definită tot de spaţiu, pe care îl umple în întregime. Totuşi, cineva face trecerea de la clasici la romantici: Claude Lorrain. Într-adevăr, cînd privim tablourile lui Claude Lorrain, un lucru ne frapează, şi anume banalitatea compoziţiei şi a execuţiei. Dealtfel, chiar Claude Lorrain spunea că este incapabil să picteze figuri. El spunea: „Peisajele le vînd, personajele le dăruiesc." Personajele pe care le vedem în marine, de exemplu, în porturile luminate de amurg, erau executate de pictori care lucrau sub ordinele lui Claude Lorrain. El nu se ocupa de ele, sau foarte puţin, cît să le aşeze unde trebuie.* Avem de-a face cu o concepţie non-clasică: cea a luminii pentru lumină. Nu se mai pune problema luminii ca adaos al culorii sau al desenului. Nu, ea este, într-adevăr, o fiinţă aparte. Vedem foarte bine acest lucru în schiţele din carnetele lui Claude Lorrain numit de el însuşi *Liber-veritatis*. Goethe i-a comunicat lui Eckermann o remarcă interesantă în legătură cu compoziţiile luminoase ale lui Claude Lorrain:

„Tablourile sale sînt cît se poate de adevărate, dar n-au nici urmă de realitate. Claude Lorrain cunoştea lumea reală pe de rost, pînă în cel mai mic amănunt, dar o folosea doar ca temă, pentru a exprima lumea închisă în sufletul lui minunat. E un autentic idealist; el ştie să folosească în aşa fel mijloacele reale încît

* Dar această afirmaţie a fost controversată şi nu mai sîntem atît de siguri de ea ca altădată (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

adevărul reprezentat în operă ne dă iluzia realității".

Într-adevăr, este frapant faptul că porturile, coloanele, construcțiile care însuflețesc peisajele lui Claude Lorrain n-au importanță decît datorită luminii care țîșnește în spatele lor, și le scoate astfel la iveală.

„Forța acestui artizan, spune un contemporan, constă în imitarea miraculoasă, pe care nimeni de atunci încoace n-a putut s-o practice tot atît de bine, a celor ce se întîmplă în natură, a diverselor accidente provocate mai ales pe apa mării și a fluviilor, de efectul soarelui cînd răsare și cînd apune. El a dat apelor mării o culoare foarte firească, schimbînd și variind aceeași culoare conform observațiilor diferite și foarte frumoase pe care le făcuse asupra realului în schimbarea și în variația aerului și-a luminii.

Trebuie să remarcăm că felul în care este elogiat Claude Lorrain în secolul al XVII-lea nu seamănă deloc cu felul în care l-am elogia noi: atunci era elogiată lumina obținută prin observarea naturii, căreia Claude Lorrain se credea că i-ar fi fost credincios. Or, ceea ce ne frapează la Claude Lorrain este transfigurarea lumii cu ajutorul luminii, și tocmai aceasta ni-l apropie foarte mult. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, pictorul Carrière, un pictor foarte celebru în epoca sa, dar astăzi aproape uitat, a scris într-o zi: „Un tablou este dezvoltarea logică a unei lumini". Frumoasă definiție a tabloului, dar a unui anumit gen de tablou. Această dezvoltare logică a unei lumini o găsim, în epoca clasică, la Claude Lorrain. Dar lumina înlocuiește în cele din urmă totul, și aceasta odată cu unul dintre cei mai mari pictori din toate timpurile: Turner. Turner descinde evident din Claude Lorrain, dar la Turner apare o lumină atmosferică ce va împiedica apariția oricărei forme, a oricărei culori, a oricărui desen. Claude Lorrain se află deja pe drumul care duce la Turner, în consecință, la

Scanned with OKEN Scanner

distrugerea esteticii clasice și la înlocuirea ei printr-o altă estetică, o estetică valabilă și în zilele noastre, prin ceea ce numim abstractizarea lirică. Tot ce era accidental a devenit esențial; tot ce era accesoriu și urmărea să scoată în relief obiectul a devenit, dimpotrivă, singurul lucru important. S-a produs, așadar, o deplasare considerabilă a centrului de interes.

Pentru estetica clasică, acest centru de interes este trupul omenesc reprezentat prin statuia grecească. Trupul omenesc este un centru de referință. Culoarea, desenul, lumina, compoziția, exprimarea pasiunilor, totul se face în raport cu omul. Începînd cu o anumită epocă însă, apare o estetică total deosebită, dar omul se regăsește și în ea, pentru că, în definitiv, omul este prezent pretutindeni.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE CREAŢIE

Scanned with OKEN Scanner

I.

ACTUL CREATOR

Cuvîntul *a crea* are mai multe sensuri: vorbim de „creaţie“ în modă, în teatru, în roman, etc. În consecinţă, acelaşi cuvînt are sensuri extrem de deosebite, semnificaţii ce par să se suprapună. Cuvîntul „creaţie“ este un cuvînt cît se poate de ambiguu. Cu atît mai mult cu cît creaţie înseamnă deseori interpretare: spunem că un actor „creează un rol“. Cu alte cuvinte, îl interpretează. A interpreta, în acest caz, înseamnă a crea, dar aceasta e cu totul altceva decît a interpreta propriu-zis.

Pe de altă parte, se pare că nu ne putem rezuma numai la interpretare, că trebuie să ţinem seama şi de manifestare. S-ar spune că invenţia parcurge anumite etape. Ultima etapă începe din momentul cînd opera se arată marelui public, ea constituie manifestarea, şi se pare că se întîmplă şi aici ca şi în viaţă, unde concepţia precede generarea. Este evident că între cele două există o deosebire. Dar poate că este vorba numai de o simplă deosebire cronologică. Japonezii nu-şi socotesc vîrsta de la naştere, ci de la concepţie, de unde şi o seamă de erori. Totuşi, înţelegem foarte bine de ce procedează astfel. În creaţie putem urmări nişte etape, întocmai ca şi în Geneză.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să facem numaidecît şi o altă distincţie între diferitele sensuri ale cuvîntului „creaţie". Din punct de vedere filozofic, a crea poate să însemne pur şi simplu „a face" sau „a fabrica". Dar „a face" sau „a fabrica" nu e totuna cu a crea. Un demiurg, de exemplu, nu e identic unui artist sau unui zeu. El este cineva care dispune deja de o materie primă pe care poate s-o modeleze. Tot astfel, a zămisli se referă la viaţă. A crea o fiinţă vie, înseamnă propriu-zis a o procrea mai degrabă, adică a o aduce pe lume. În acest caz, ne aflăm sub autoritatea devenirii, cum spun scolasticii, şi nu sub autoritatea fiinţei.

Aşadar, pentru început, trebuie să facem o deosebire între „a crea" şi „a fabrica", „a crea" şi „a zămisli". „Fabricarea" implică o materie primă şi un model. „Zămislirea" implică viaţă şi perpetuarea vieţii. Creaţia este ceva deosebit. Dar ce este creaţia?

Meditînd asupra acestei probleme, mi s-a părut că ar trebui să iau cuvîntul „creaţie" în sensul pe care îl are în tradiţia occidentală iudeo-creştină, adică în sens teologic, şi că nu aş putea înţelege acest cuvînt, şi nici nu l-aş putea aplica la creaţia artistică, adică la scopul meu principal, dacă nu aş începe limpezind semnificaţia sa dintotdeauna, de la prima carte a Bibliei, Geneza.

Reamintesc, în această privinţă, caracteristicile principale pe care le are creaţia în Geneză.

Prima caracteristică: este o creaţie absolută; o creaţie *ex nihilo* *; nu există nici o materie primă înainte şi, în consecinţă, ea se deosebeşte integral de fabricaţie. Nu se pune problema unei modelări a lumii. A crea înseamnă într-adevăr un mod de a determina apariţia lumii pornind de la nimic.

A doua caracteristică a creaţiei: este universală: nu se pune problema să creezi ceva anume, un fragment, o fiinţă, ci să creezi lumea,

---

* În latină: din nimic.

Scanned with OKEN Scanner

ceva care este în același timp „unul" și „întregul".

Altă caracteristică a creației constă în faptul că este instantanee. Actul de a crea este contemporan cu creația, spun scolasticii. În timp ce acest „ceva" este creat, acest „ceva" a și fost creat, iar comparația pe care o fac mulți scolastici este comparația cu un obiect transparent, diafan, care este deja purtător de lumină; cînd e iluminat, lumina nu face altceva decît să se manifeste, astfel încît manifestarea este absolut inseparabilă de actul prin care lucrul este manifestat.

Altă caracteristică: această creație poate fi atemporală. Se știe că pentru Aristotel lumea este eternă. Scolasticii, indiferent care dintre ei, se pot deosebi tocmai din acest punct de vedere, din punctul de vedere al eternității lumii. În orice caz, esențial în creație este că această creație poate fi considerată ca fiind în afara succesiunii. Nu există neapărat temporalitate. E vorba de un act esențial și nu de un act temporal.

În sfîrșit, o caracteristică importantă constă în faptul că ea este directă, între creatorul Genezei și lumea pe care acesta a creat-o neexistînd intermediari. Ar putea exista, ca în cazul multor filozofi, o castă de intermediari, de mediatori, un fel de demiurgi. Dar nu există.

Iată care sînt caracteristicile creației, așa cum le găsim în Geneză.

De aici, rezultă următoarele: în primul rînd, că această creație ne apare ca ceva covîrșitor, miraculos. Există în Creație ceva spectacular, și toți artiștii care au interpretat Creația, Haendel, Michelangelo, au scos în evidență această caracteristică. Toate acestea nu le imaginăm deloc în alte civilizații: le constatăm mai ales în civilizația din care ne tragem.

Dar această caracteristică miraculoasă prezintă, totuși, o latură modestă pe care aș vrea să o subliniez acum, latura existențială a unei anumite umilități. În primul rînd, dacă ne re-

Scanned with OKEN Scanner

ferim la Dumnezeul creator, pentru majoritatea scolasticilor, a teologilor, acest Dumnezeu creator nu creează dintr-o necesitate constituţională, el nu este obligat prin natura lui să creeze ceva care nu emană din el însuşi.

Pe de altă parte, faptul că totuşi creează, nu este nici un simplu act de voinţă. El creează prin raţiune, prin înţelepciune. Alături de actul de creaţie există totdeauna o idee de providenţă. Spun că această atitudine comportă o anumită modestie pentru că ne-am putea imagina că un Dumnezeu infinit, care are atributele atotputerniciei, creează la un mod cu totul arbitrar. Ne-am putea imagina că acest Dumnezeu poate face totul şi orice, ba chiar că se amuză făcînd. Ei bine! nicidecum. Nu s-a subliniat destul că în creaţie există limite, dar că Dumnezeu îşi impune aceste limite, care nu-i sînt impuse din afară, nişte limite pe care le respectă. Aceste limite ne sînt indicate de exemplu, în *De Veritate* a lui Toma d'Aquino, şi în *Suma teologica* * (*Prima Pars*, în care studiază creaţia). Sînt lucruri, spune el, imposibile pentru Dumnezeu. Care sînt aceste lucruri imposibile pentru Dumnezeu? În primul rînd cele care depind de ceea ce numeşte el *potentia passiva*, puterea pasivă. Dumnezeu nu poate fi un corp, Dumnezeu nu poate fi supus corupţiei sau schimbării, Dumnezeu nu poate fi obosit, nici învins, nici rănit, cu alte cuvinte, tot judecînd prin prisma vicisitudinilor la care este supusă fiinţa, el se află mai presus de loviturile pe care celelalte fiinţe sînt silite să le accepte.

Şi-apoi Dumnezeu este limitat, dacă se poate spune aşa, şi din punctul de vedere al puterii active, *potentia activa*. Într-adevăr, dacă subdivizăm această putere activă între punctul de vedere al „fiinţei" şi cel al *factum*-ului, şi dacă ne situăm în punctul de vedere al fiinţei, vedem că Dumnezeu nu poate să vrea existenţa unor fenomene opuse, contradictorii. Nu poate

* De acelaşi autor. (N. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

să vrea — exemplul îi aparţine lui Toma d'Aquino — să fim în acelaşi timp orbi şi clarvăzători, ca un obiect să fie în acelaşi timp şi alb şi negru. Nu poate să vrea existenţa unei fiinţe lipsite de atributul ei esenţial, un om lipsit de suflet, de exemplu. Nu poate să vrea ca razele unei circumferinţe să fie inegale. Pe scurt, nu poate face nimic împotriva principiilor logice, împotriva anumitor principii metafizice. Dumnezeu este eminamente raţional.

Nu poate, de asemenea, nu din punctul de vedere al fiinţei, ci al *factum*-ului, să-şi schimbe voinţa, ceea ce, evident, omului poate să i se întîmple. Nu poate, de asemenea, opri executarea celor odată hotărîte de el. Aici există, de asemenea, un fel de limitare. Dar ce fel de limitare? Această limitare se datorează numai atributelor sale morale. Prin simplul fapt că este nelimitat din punct de vedere moral, el este limitat din punct de vedere logic şi metafizic.

Reamintesc în această privinţă lucruri care sînt dealtfel destul de cunoscute . . . Pe de altă parte, spuneam că există o anumită modestie a Creatorului: există însă, în această concepţie scolastică, şi o anumită modestie a omului-creator.

Într-adevăr, care este scopul artistului în acest caz? Scopul omului în ipostaza de creator este acela „de a arăta formele cu ajutorul semnelor sensibile . . .“ Iată definiţia pe care o dă Maritain de exemplu, în *Artă şi Scolastică*, şi adaugă, precizînd: „cu ajutorul semnelor sensibile scoase din lucrurile create“. În consecinţă, artistul creator nu este cineva care vrea să facă, care poate să facă orice. Nu este o cauză primă; este o cauză secundă. Este subaltern. Cum va proceda atunci? Ei bine! Va trebui să imite lucrurile create. Maritain, care se situează chiar în momentele de început ale reacţiei împotriva artei considerate ca o copie, împotriva artei care urmăreşte „asemănarea“, şi care nu vrea, pe bună dreptate dealtfel, să acorde vreun credit celor pe care îi socoteşte nişte întîrziaţi, observă că artistul poate să

Scanned with OKEN Scanner

creeze, dar să creeze la gradul secund. Domeniul artei, spune Maritain, este liber, fiind însă totodată un domeniu subordonat.

Artistul are aşadar o anumită libertate de creaţie, evidentă mai ales în domeniul muzicii, care este o construcţie intelectuală, în timp ce în pictură, în arhitectură, în sculptură este vorba de construcţii făcute după forme plastice şi deci, în mod obligatoriu, materiale. Această libertate a artistului este destul de mare, dar, dacă ne referim la Toma d'Aquino, de exemplu, aflăm din *Suma teologica (Prima Pars,* întrebarea 45, art. 8) că el face o deosebire distinctă între creaţia divină şi ceea ce îi este îngăduit naturii. El se întreabă dacă putem vorbi de creaţie în legătură cu produsele naturii şi ale industriei; cu alte cuvinte, dacă putem numi creaţie o operă omenească. Şi se raliază părerii sfîntului Augustin, care face deosebire între opera de creaţie şi opera de propagare, aceasta din urmă datorată naturii. Într-adevăr, formele nu preexistă în materie. Ele sînt potenţiale în materie, dar nu pot fi nici făcute nici create. Ceea ce înseamnă pur şi simplu că opera naturii şi, în consecinţă, opera omului, este o operă care nu are dreptul de a fi numită creatoare, fiind cu toate acestea o operă profund modificatoare.

Constatăm aşadar din aceste două aspecte o anumită limitare atît a Dumnezeului-creator cît şi a omului-artist. Dar ceea ce mă izbeşte atunci, şi de aceea mă reîntorc după un lung preliminar la esenţialul celor pe care voiam să le spun, este pur şi simplu faptul că astăzi artistul a luat locul lui Dumnezeu din Geneză: în ambiţia ei generală, creaţia artistică contemporană este asemenea creaţiei divine. S-a produs astfel un transfer al istoriei Genezei la o estetică contemporană, o estetică difuză, o estetică uneori exprimată, dar nu totdeauna, în orice caz, o estetică intrată profund în moravuri şi în gîndire: aceea care consideră artistul ca pe o fiinţă capabilă de creaţie absolută.

Scanned with OKEN Scanner

Voi relua diferitele etape ale Genezei.

Trebuie să începem cu neantul. Un studiu lung, cred, dar interesant, deşi există poate prea multe exemple de citat, s-ar ocupa de ceea ce înseamnă în epoca noastră neantul atît în literatura contemporană, cît şi în toate artele. S-ar arăta astfel importanţa pe care o au pentru artist lacuna şi refuzul. Există, în primul rînd, ideea potrivit căreia absenţa este mai importantă decît prezenţa. Constatăm deseori această idee pe planul romanescului şi al foiletonului. Vedem că artistul începe totdeauna prin a nu fi nimic, lucru care este subliniat în primul rînd. Sînt obligat să mă refer la ziare, la hebdomadare, la reviste, şi la tot ce alimentează curiozitatea noastră nesănătoasă, şi să constat astfel că ori de cîte ori este prezentat în acest cadru un artist creator, se începe subliniindu-se că era foarte sărac, că n-a putut avea parte de învăţătură, că n-a călcat niciodată într-un muzeu, că n-a frecventat nici o şcoală... că era un om cu desăvîrşire analfabet. Şi acum, opera sa care nu „valora" nimic „valorează" atîtea milioane.

Această idee este foarte populară. Ne place să descriem acel soi de neant social cu care începe artistul creator. S-a format, în acest sens, un fel de mitologie. Şi apoi, neantul acesta „subliniază" şi mai mult fiinţa care va ieşi din el după aceea. *Post tenebras lux*, „după beznă lumina". Sigur, în opoziţia dintre această noapte din care ieşim şi lumina la care ajungem există ceva frapant. Este vorba de o idee, de un sentiment mai degrabă, aş spune nu numai religios, dar aproape mistic, exploatat cu prisosinţă, firește, şi involuntar. Dar se pare că, în general, există în creaţie ceva care ne determină să trecem de la negru la alb, care ne determină să trecem de la gol la plin, ceva care ne satisface pentru că ne frapează.

Pe de altă parte, ideea de neant duce la ideea de polivalenţă, de multiplicitate a posibilelor.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd nu sînt nimic, cînd nu fac nimic, se poate aştepta mult de la mine, se poate aştepta totul de la mine, se poate crede că sînt în stare să fac totul. Este un lucru, de care se şi abuzează uneori în diverse cariere. Ideea posibilului, ideea virtualităţii este o idee extrem de seducătoare, care nu revelează doar o privare ci conţine şi altceva. Şi-atunci ne putem întreba dacă nu putem găsi un maximum de fiinţă pornind de la un minimum de fiinţă.

Această idee a fost dealtfel admirabil elaborată de Paul Valéry. În *Introducerea la metoda lui Leonardo da Vinci,* el descrie un artist care nu este un artist, descrie un creator care nu este un creator; descrie un om care a găsit o metodă care îi îngăduie să facă tot ce vrea. Pornind de la această metodă a lui Leonardo da Vinci, totul este posibil. Este o metodă cu prelungiri infinite, şi Valéry se situează admirabil în acest început de fiinţă.

De aici, ca o consecinţă firească, o a doua etapă, cînd, în momentul actului creator, artistul creator se cutremură. Se cutremură în faţa hîrtiei albe, în faţa paginii care n-a fost încă înnegrită, în faţa pînzei care va fi murdărită poate. Se întreabă, uneori pe bună dreptate: „N-am să murdăresc cumva această pagină, această pînză?“ Şi se opreşte. Un pictor contemporan spunea: „Trebuie să medităm. Tabloul este agăţat pe perete. Dar poate că peretele este mai frumos decît tabloul? În definitiv, poate că n-are rost să faci un tablou“. Este un moment înfricoşător al actului de creaţie.

Actul este mai important decît creaţia. Creaţia este o consecinţă, o rezultantă. E ceva care vine după aceea, — un produs, — dar într-adevăr frumos, sublim este actul, *ictus,* acel gen de acces apoplectic, cum spune Empedocle, care produce generarea. Acesta e aspectul interesant, acea clipă pe care o pîndim, clipă pe care artistul vrea s-o întîrzie, şi înţelegem de ce. Dar această clipă constituie şi suprema ambiţie a artistului.

Scanned with OKEN Scanner

După actul creator, să trecem la haos şi la materie, tot conform Genezei. Cu haosul începem. Lucrînd cu un poanson, cu un ac, pe plăci de sticlă înnegrită, Paul Klee spunea: „Eu încep cu haosul, aşa e logic". Într-adevăr, creatorul începe cu dezordinea, dar această dezordine este deseori o dezordine pe care vrea s-o perpetueze, pentru că se întreabă dacă va ajunge la formă. Se întreabă chiar dacă forma merită osteneala de a fi înţeleasă. Această idee nu apare întocmai în Geneză, pentru că în Geneză există etape: animalele, femeia, tot soiul de făpturi care se succed şi care apar unele după altele. Există o ordine, o progresie, o adaptare la lume. Ne putem întreba dacă, în prezent, artistul doreşte într-adevăr să ajungă la aşa ceva. Valéry remarcase că inteligenţa este obligată să fie coerentă cu ea însăşi; ea este constrînsă la logică; şi ca atare, prin simplul fapt că a determinat apariţia unei fiinţe, actul creator sfîrşeşte prin a o face să evolueze şi să se organizeze. Acesta e dealtfel unul dintre supliciile artistului, faptul de a şti cum s-o organizeze.

Există şi alt supliciu: frica de a o organiza prea bine, de a-i da o formă prea completă, de a face ceva limpede, dar care este în acelaşi timp o „marfă" de-a gata, împachetată, legată, putînd fi luată oricînd, şi se teme foarte mult ca totul să nu se reducă în cele din urmă la ceva „redat" *. El trece aşadar prin tot felul de torturi, nu se opune cînd este mînat, parcă fără voia lui, să pună ordine într-o creaţie care la început pare să fie absolut informă.

Făcînd această comparaţie între creaţia primordială şi creaţia actuală, a epocii noastre, şi examinînd felul în care se prezintă amîndouă, constat că astăzi artistul i-a luat locul lui Dumnezeu-creatorul; dar constat, de asemenea,

---

* În terminologia artistică se înţelege prin „rendu", cuvîntul folosit în original, o execuţie ce restituie fidel impresia dată de realitate. (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

că puterile lui sînt mult mai întinse decît cele ale lui Dumnezeu. Transferul e în avantajul său.

Acelaşi tip de act creator îşi păstrează misterul, pe care astăzi ne străduim să-l îngroşăm şi mai mult, şi putem constata, de asemenea, că actul creator este un act absolut; este un act care nu are model, care nu se bazează pe vreo imitare. Într-adevăr, estetica creaţiei se află la antipodul esteticii imitării. Estetica imitării este o estetică a creatului. Estetica creaţiei este tocmai contrariul. Cînd predomina credinţa în Creator, exista o estetică a imitării, iar acum, cînd deseori se manifestă negarea Creatorului, există o estetică a creaţiei. Şi-ar trebui să fie invers. Teologia unei creaţii ar trebui să ducă la o estetică a creaţiei; nicidecum, ea duce la o estetică a imitării, şi dacă uneori avem, dimpotrivă, o metafizică a evoluţiei, o dialectică istorică, aceasta dă naştere unei estetici a creaţiei.

Fenomenul poate fi explicat, dar trebuie să începem prin a ne da seama de un fapt ce mi se pare cît se poate de limpede: creaţia zilelor noastre este un act absolut. Ea este un act universal pentru că artistul nu vrea să se cantoneze deloc în arta lui şi în mărunta lui ocupaţie. (Cînd vorbiţi cu un artist, trebuie neapărat să fiţi atenţi la acest lucru). Ea este, de asemenea, un act atemporal, instantaneu, direct, şi ne putem da seama de acest lucru din simpla examinare a vocabularului uzual. Voi cita de exemplu două cuvinte, cuvîntul „şoc“ în primul rînd. Ce va spune lumea despre un concert care a plăcut, despre o expoziţie care a entuziasmat? Va spune: „Ce frumos?“ Nu, se va spune: „Mi-a produs un şoc“. (Există multe galerii în care este primejdios să intri din cauza şocurilor la care rişti să te expui). Cuvîntul „şoc“ a ajuns atît de curent încît aproape că nici nu mai îndrăznim să-l întrebuinţăm, ceea ce e foarte semnificativ. Dacă sîntem atenţi la cuvintele pe care le folosim, cum ne sfătuieşte Proust, constatăm că un cuvînt ne poate des-

Scanned with OKEN Scanner

chide o perspectivă infinit mai largă decît toate teoriile şi toate sistemele din lume. Nu trebuie să fim prea livreşti, exact cît este necesar, dar nu prea mult, şi să fim cît de cît atenţi la viaţă, la natură, la limba pe care o vorbim. Ne vom da seama că această limbă ne va instrui foarte mult.

Celălalt cuvînt este termenul „existenţă". Nu vom spune „Prefer acest tablou altuia". Vom spune: „Acest tablou există, cestălalt nu există". Cuvîntul „existenţă" este folosit chiar şi de raţionalişti, de filozofi şi de esteticieni. Expresia „aceasta există" conţine aşadar o însuşire, o forţă admirabilă. Unde găsesc această expresie? În istoria creaţiei lumii! Avem ceea ce există şi ceea ce nu există. Atunci, de vreme ce ne mărginim să constatăm ceva, nu mai e nevoie de judecată: trăim tocmai un moment de creaţie, un moment extrem de important, momentul esteticii Sinaiului, estetica trăsnetului şi-a fulgerelor, un moment romantic.

Ce consecinţe decurg de aici? Nişte consecinţe generale. Văd, într-adevăr, că în filozofie, şi ca atare în estetică, noi am făcut o cotitură foarte importantă odată cu Dostoievski, cu Nietzsche. Dacă ne vom referi la Dostoievski, voi cita cîteva exemple din *Spiritul subteran*. În această carte importantă, eroul se războieşte cu valorile statornicite, adică binele şi răul, adevărul, frumosul, şi aşa mai departe. Nu-i vorba doar de „libertatea de exercitare" revendicată de această revoluţie al cărei purtător de cuvînt se face în momentul acela Dostoievski. Este vorba de „libertatea de specificare", care-i mai gravă, mai profundă, pentru că eroul lui Dostoievski nu spune: „Vreau să fac răul". El spune: „Consider că pot prefera răul binelui". În acest fel sînt atacate înseşi valorile. Este o revoluţie antisocratică şi antielină; înseamnă să nu admitem anumite principii statornicite, să spunem de exemplu: „Dacă mie-mi place ca doi şi cu doi să nu facă patru?". Iată ce afirmă *Spiritul subteran*. În felul acesta mergem mult mai departe decît posibilităţile Dum-

Scanned with OKEN Scanner

nezeului Genezei. Omul îşi arogă puteri pe care nu le are nici Dumnezeu, Dumnezeul tradiţional. Mai este Nietzsche apoi... Foarte des, criticii de artă au remarcat că în violenţa manifestată astăzi în domeniul artistic, şi care este generală, pentru că trăim sub imperiul forţei, nu e vorba numai de o violare a frumuseţii plastice. Dacă ar fi doar atît, încă ar fi ceva accidental. Nu, este vorba de o voinţă de ruptură, voinţă afirmată continuu. Civilizaţia noastră este o civilizaţie de ruptură, estetica noastră este o estetică de ruptură. De ce? Penru că creaţia este ceva care se amortizează în cele din urmă, care sfîrşeşte, ca să spunem aşa, frînîndu-se singură. Ea se opreşte şi, ca atare, pentru ca să existe din nou creaţie, e nevoie de o nouă pornire, trebuie să distrugem tot ce s-a creat pentru a recrea.

Iată acţiunea într-adevăr prometeică a zilelor noastre. Şi dacă admitem că natura, aşa cum am văzut în secolul al XIX-lea, trebuie să dea întîietate istoriei, dacă natura nu există, şi dacă trebuie să ţinem seamă de istorie (şi nu de natură), atunci eliberarea trebuie să fie totală. Ideea de eternitate este eclipsată şi înlocuită prin ideea de timp. Timpul este reabilitat. Marea problemă a secolului al XIX-lea, mai ales datorită hegelianismului, este aceea de reabilitare a timpului, timp în care se revelează în mod necesar spiritul. Spiritul se pierde în timp, dar istoria reinstaurează spiritul. Istoria este aşadar un fel de putere de o eficacitate miraculoasă, care ne îngăduie să reîncepem şi să recreăm pornind de la nimic.

În realitate, nu se recreează pornind de la indiferent ce, dar, în sfîrşit, pornind totdeauna de la ceva, totuşi. Mă refer aici la sentimentele filozofice, metafizice, subiacente esteticii contemporane.

De unde această răsturnare? În secolul al XIX-lea, într-al XX-lea, de asemenea, se pretinde deseori, şi aceasta se poate susţine dealtfel, că teologia nu este decît imaginea răsturnată a antropologiei. Dacă există ceva în cer,

Scanned with OKEN Scanner

acest ceva este, ca să spunem aşa, un reflex a ceea ce există pe pămînt, şi acest reflex a divinizat în cer o anumită mistificare.

Dar mă întreb dacă ipoteza inversă nu e tot atît de adevărată. Mă întreb dacă concepţiile teologice n-au pogorît din cer pe pămînt, şi dacă în estetica zilelor noastre nu se manifestă un fel de reflex a ceea ce exista în cer. Mă întreb ... Ba chiar şi afirm, în definitiv! Spun că în fond estetica şi antropologia contemporane nu sînt deseori decît reflexele acelei teologii foarte ambiţioase a Evului Mediu, a religiei în general.

Contrastul este frapant cîteodată, astăzi, între realitate şi acea ambiţie prometeică, pe care o găsesc foarte frumoasă, în ceea ce mă priveşte, o ambiţie într-adevăr măreaţă, faptul că omul poate să-şi spună, probabil pentru prima oară, că va crea, şi va crea pornind de la nimic, va crea ceva neauzit, ce nu s-a mai văzut niciodată pe lume ... De aici diferitele mituri poetice ale epocii noastre, începînd cu Rimbaud şi cu Lautréamont, mituri care hrănesc, stimulează, mituri care se nasc probabil tocmai dintr-un alt mod de a gîndi. Or, eu cred că s-a produs un transfer de la un prim mod de a gîndi la un mod nou. Aceasta nu-l împiedică pe contemporan, pe artistul contemporan să se afle total împărţit între situaţii foarte deosebite. Pe de o parte, trăieşte într-o realitate socială mizerabilă, scandaloasă, fiind pe de altă parte, după cîte se pare, o fiinţă sublimă. Este sfîşiat aşadar între două moduri de existenţă ce par lipsite de un contact între ele: de o parte e noroiul, şi societatea poartă răspunderea lui, iar de cealaltă, o viziune cu adevărat apocaliptică, ceva cu totul extraordinar. Ne întrebăm cum de poate dăinui această situaţie. Deseori, vorbind cu un artist condamnat la o nesfîrşită mizerie, ne spunem brusc: „Cu cine vorbesc? Ah! da! Cu Dumnezeu-Tatăl". Într-adevăr, el ne vorbeşte ca şi cum ar ţine lumea în mîna lui, şi sîntem impresionaţi.

Scanned with OKEN Scanner

Nu am dreptul să judec temeiul acestei atitudini a artistului, şi poate că nimeni nu are dreptul s-o judece, din punct de vedere artistic. Dar în orice caz, aceasta e ambiţia lui. Şi pe de altă parte, descoperim realitatea, care în societatea noastră nu corespunde cu ceea ce ar trebui să fie. Estetica nu are un loc în societatea noastră, nu are decît un loc fals. Arta e încă blestemată, dar artistului însuşi nu-i displace situaţia de blestemat, din păcate. Deseori, cînd vorbim cu cineva absorbit de aceste probleme ale artei, şi nu teoretic, ci practic, avem impresia că recitim o biografie a lui San Juan de la Cruz, acest foarte mare mistic, cunoscător al celor mai elevate stări teopatetice. O stareţă care l-a vizitat, pe numele ei Maria de la Incarnación, se arată foarte îngrijorată de sănătatea sfîntului, care era fala mînăstirii dar şi pricina unei oarecari îngrijorări. „Părinte, îl întreba ea, astăzi, ce-ai mîncat?". Or, Juan de la Cruz era foarte absorbit de-o convorbire cu Trei Persoane, şi-i limpede că n-o putea auzi. Dar ca un adevărat sfînt, adică cineva deosebit de politicos, el izbea vîrtos cu pumnii în gratii spunînd: „Cum stăm? Spuneţi-mi cu stăm... Mă întrebaţi dacă am mîncat năut sau cartofi... E frumos afară?". Era limpede că bătea cîmpii.

Dacă ne gîndim la acest lucru, ne gîndim de astă dată la un mod foarte existenţial, nu raţional. Ne gîndim, într-adevăr, la tot ce poate fi tragic în viaţa cotidiană a artistului, care îşi asumă asemenea funcţie sublimă, are asemenea viziuni apocaliptice, şi care cu toate acestea ar simţi nevoia de a găsi în societate pe cineva în stare să-l primească, să-l aline, să-l înţeleagă pur şi simplu.

. . . . . .

Dar acest subiect comportă atîtea tenebre încît aş vrea să mai adaug şi eu cîteva, convins fiind de adevărul proverbului spaniol care spune: „În ceasul cel mai întunecat al nopţii simţi apropierea dimineţii".

Haos şi creaţie

Haosul care precede creaţia nu este lipsit totdeauna de o linie directoare, dar care e totuşi greu de determinat:

„Niciodată nu am văzut foarte limpede în mine. Dar întotdeauna am urmat instinctiv o stea invizibilă.

Există în mine o anarhie, o dezordine cumplită. Creaţia mă costă chinuri cumplite, pentru că este o ordine, şi toată fiinţa mea refuză ordinea. Dar fără ea, aş muri risipit."

(Camus, caiet II)

Creaţia se prezintă aşadar ca fiind imposibilă şi în acelaşi timp necesară creatorului.

Înţelegerea vidului *

Faptul că etapa premergătoare creaţiei este exerciţiul vidului, că astăzi mai mult ca oricînd acest exerciţiu apare legat de geneza creaţiei, se demonstrează prin următoarea pagină din Michel Leiris**:

„Astăzi, se pare într-adevăr că înainte de a scrie, de a picta, de a sculpta sau de a compune indiferent ce de oarecare valoare, trebuie să ne deprindem cu un exerciţiu analog celui practicat de anumiţi asceţi tibetani, pentru a dobîndi ceea ce numesc ei aproximativ (spun aproximativ pentru că limbajul occidental, care prezintă totul într-o formă dramatică, este foarte probabil deficient) *înţelegerea vidului*. Această tehnică — una dintre cele mai uluitoare din cîte a născocit vreodată omul în materie de alchimie a spiritului, constă aproximativ în următoarea practică: privim o grădină, de exemplu, şi o examinăm în toate amănun-

* Este vorba aici despre vid şi nu despre neant. Artistul nu poate, asemenea lui Dumnezeu absolut despre care se discuta în capitolul I, să creeze pornind de la neant. El poate, cum se indică aici, să lucreze pentru a face vid pornind de la plenitudinea creată. (N. a.)

** Extrasă dintr-un studiu al lui Michel Leiris despre Joan Miró în *Documents* (octombrie, 1929). (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

tele (studiind fiecare amănunt în parte în cele mai infinitezimale particularităţi ale sale), pînă ce ne întipărim amintirea ei cu o precizie şi o intensitate suficiente pentru a continua s-o vedem, cu aceeaşi exactitate, chiar cu ochii închişi. Odată ajunşi în stăpînirea deplină a acestei imagini, o supunem unui tratament straniu. Trebuie să sustragem unul cîte unul toate elementele ce compun grădina, fără ca imaginea să piardă ceva din forma ei, fără să-şi piardă cît de cît capacitatea halucinatorie. Frunză cu frunză, despuiem mental copacii, piatră cu piatră, golim terenul. Aici eliminăm un zid, acolo un pîrîu, mai departe o făptură vie, dincolo o barieră năpădită de flori. Curînd nu mai rămîne decît cerul purificat de orice urmă de nor, văzduhul spălat de orice urmă de ploaie, solul ca un ogor şi cîţiva copaci plăpînzi care îşi înalţă trunchiurile şi ramurile uscate. Suprimăm şi această ultimă vegetaţie, astfel încît să nu mai rămînă în imagine decît cerul şi solul. Dar, la rîndul lor, şi cerul şi solul, de asemenea, trebuie să dispară, întîi cerul, abandonînd solul unui cumplit soliloc, apoi şi acesta din urmă, fără să lase ceva în loc, o ultimă absenţă îngăduind spiritului să vadă şi să contemple într-adevăr *vidul*. Abia atunci reconstruim bucată cu bucată grădina, străbătînd acelaşi drum în sens invers, apoi reîncepem, urmînd această serie de distrugeri şi de reconstruiri succesive pînă ce am dobîndit, graţie acestei suite de demersuri repetate conform unui ritm din ce în ce mai rapid, înţelegerea deplină a vidului fizic, primă etapă spre înţelegerea adevăratului vid — aceea a vidului moral şi metafizic, care nu este, cum am putea fi ispitiţi să credem, noţiunea negativă a neantului, ci înţelegerea pozitivă a acelui termen identic şi în acelaşi timp contrar neantului, cel pe care îl desemnăm cu un nume rece ca un soclu de marmură şi dur ca o limbă de clopot, *absolutui*, mai impalpabil decît o vinişoară de bronz în interstiţiile unei pietre imaginare."

Despre creaţie

Creaţie omenească şi creaţie divină

Analogia dintre Dumnezeu şi artist — această concepţie aparent modernă — a fost totdeauna la modă. Totuşi, Dumnezeu deţine mai multă putere în *Geneză* decît în *Timeu*. Acolo, el este creator absolut, aici, nu e decît un artizan, un demiurg, cu o materie preexistentă.

Dumnezeul biblic creează totul din nimic. Dumnezeul grec, nu. Totuşi, primul are în faţa ochilor nişte modele eterne, ceea ce apropie Biblia de platonism: el creează contemplînd forme exemplare, şi asupra acestui principiu insistă şi Platon. Sfîntul Augustin de asemenea (*Cetatea lui Dumnezeu*, XII, 26).

Marea noutate a esteticii creaţiei a fost înlocuirea voită a lui Dumnezeu cu omul (şi este vorba de un om a cărui

Scanned with OKEN Scanner

libertate nu are limite). La greci, un eveniment analog a avut loc odată cu revolta lui Prometeu împotriva lui Jupiter, dar această revoltă nu a reuşit decît parţial: inventarea focului a fost scump plătită de Prometeu prin înlănţuirea sa de Caucaz.

Aristotel nu cunoaşte aceste extreme. El deosebeşte cinci moduri de generare: schimbarea formei (statuia lucrată de sculptor), adiţionarea (cazul făpturilor vii care se dezvoltă în acest fel), sustragerea (statuia detaşată de sculptor dintr-un bloc), asamblarea (casa construită de un arhitect), alterarea (schimbarea de substanţă materială).*

Toma d'Aquino se întreabă (*Suma teologica,* I, întrebarea XLV, art. 8) dacă creaţia intervine în produsele naturii şi ale industriei — cu alte cuvinte, dacă putem numi creaţie o operă omenească.

El se raliază părerii sfîntului Augustin (*De genesi ad litteram*, 5—6, 14—15), care deosebeşte opera de creaţie de opera de propagare datorată naturii.

Într-adevăr, formele nu preexistă în materie decît potenţial; ele nu pot fi nici făcute nici create, ci numai concrete. Natura poate să lucreze doar după un obiect preexistent, să producă ansamblul, care rezultă din materie. Formele sînt produse indirect, nu direct.

Opera naturii presupune în mod necesar nişte principii create. Din acest motiv, produsele naturii sînt numite „creaturi".

Diferitele sensuri ale cuvîntului a crea

Cuvîntul „a crea" provine dintr-o rădăcină sanscrită, *ker*, cu sensul de „a face" în accepţia sa cea mai generală: a îndeplini, a executa, a prepara, a produce, a folosi, etc. Şi acest sens poate fi lărgit cînd rădăcina este folosită cu expresii curente. El poate desemna aşadar un număr foarte mare de fabricaţii şi de acţiuni. În ebraică, *bara* are un domeniu mai circumscris.

Oricum, în franceză trebuie să deosebim cuvîntul „a crea" de multe altele, pentru a-i defini mai bine natura proprie.

A crea nu înseamnă „a face", pentru că a face, se înţelege dintr-un punct de vedere material, înseamnă a fabrica, şi fabricarea universului poate fi actul unui demiurg, după cum fabricarea unei unelte, acela al unui artizan.

A crea nu înseamnă „a zămisli", căci a zămisli se înţelege din punctul de vedere al vieţii. Astfel, tatăl este cel care zămisleşte fiul: în limbajul scolasticilor, el îi dă devenirea, nu fiinţa propriu-zisă; aceasta poate fi o creaţie prin procură, o procreaţie, pentru că tatăl nu e decît un inel în perpetuarea vieţii.

În sfîrşit, a crea nu înseamnă „a acţiona", căci se înţelege de la sine că acţiunea se exercită în domeniul practicii.

---

* *Fizica*, I, 7, 190 b, 1—15 (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

II.

MOBILELE CREAȚIEI: EXPANSIUNEA VIEȚII

Pentru creator, a crea înseamnă pur și simplu a ieși din sine. Iată prima rațiune posibilă a creației. Și vrem să ieșim din noi înșine din cauza unei insuficiențe sau a unei supraabundențe.

Insuficiența este un sentiment pe care îl poate încerca orice ființă vie: este sentimentul pe care îl avem totdeauna, în orice caz, față de destinul nostru, cînd îl examinăm, și el a fost foarte bine ilustrat de Pascal în teoria sa despre „Divertisment". „Natura noastră constă în mișcare", scrie Pascal. „Repaosul total înseamnă moarte". Știu prea bine că el vorbește mai ales despre acțiune, de exemplu, despre vînătoare, despre afaceri, decît despre creație; vorbește despre cucerire și război, dar actul creator intră în această categorie de acțiuni ce constituie divertismentul. Nu ne-am încumeta să vorbim astfel dacă nu ne-am putea apăra cu autoritatea lui Pascal; ar părea o mare îndrăzneală să afirmăm că nu creăm decît pentru că ne plictisim. Și totuși, viața-i frumoasă, existența-i scurtă, zilele sînt lungi, și e limpede că plictiseala este unul dintre mobilele cele mai puternice, dar și cele mai ascunse, cele mai puțin recunoscute, ale creației.

Am putea merge mai departe, am putea spune chiar că și o ființă perfectă, infinită,

Scanned with OKEN Scanner

tot ar avea nevoie să iasă din ea însăşi. Totuşi, nu-i lipseşte nimic. În argoul londonez, Dumnezeu e denumit lord Spleen. Această imagine a lui Dumnezeu nu e prea ortodoxă, dar o putem înţelege, la urma-urmei. S-ar putea ca Dumnezeu, Dumnezeul Bibliei pe care îl cunoaştem, să fie un Dumnezeu care avea nevoie de oameni aproape în aceeaşi măsură în care „oamenii au nevoie de Dumnezeu", lucru ilustrat de mulţi mistici (mai ales de unii mistici creştini, din cauza misterului Încarnării).

Angelus Silesius, marele mistic german din secolul al XIV-lea, a scris nişte distihuri, adunate sub titlul *Pelerinul heruvimic*. Una dintre temele sale preferate, dezvoltată cu mult lirism este următoarea: în fond, Dumnezeu are tot atîta nevoie de noi — şi poate chiar mai multă — decît avem noi de el. Angelus Silesius scrie, de exemplu:

„Sînt tot atît de mare ca Dumnezeu. El este tot atît de mărunt ca mine. El nu poate fi mai presus de mine, nici eu mai prejos de el. Ştiu că fără mine Dumnezeu nu poate trăi o clipă. De-ar fi să mă întorc în neant, el şi-ar pierde desigur propriul spirit."

Sau:

„Dumnezeu e pentru mine şi om, eu sînt pentru el om şi Dumnezeu. Eu îmi astîmpăr setea, şi el mă scoate din nefericirea mea."

Această idee poate favoriza, bineînţeles, panteismul. Aici nu mai sîntem chiar pe linia Dumnezeului-creator, dar în sfîrşit, Angelus Silesius încearcă să se menţină în ortodoxia creştină şi reuşeşte, pentru că e vorba de un raport de la persoană la persoană.

Aşadar, la originea creaţiei există un fel de nevoie de a fugi de noi înşine. Simone Weil, dealtfel, a semnalat bine acest lucru în cărţile sale, şi ele prea cunoscute pentru ca să le amintesc aici altfel decît aluziv. Pe planul estetic, pe planul omenesc, mitologia grecească propune mitul lui Pygmalion, sculptorul. El s-a apucat să modeleze, ca să spunem aşa, fără voia lui

Scanned with OKEN Scanner

statuia de care s-a îndrăgostit. Am putea afirma astfel că ființa creată (dar creată în sensul grecilor) poate naște iubirea, ființa creată poate exercita, ca să spunem așa, o presiune asupra creatorului; dacă nu poate să-l silească, poate să-l îndemne să se aplece asupră-i, să-i dea un ajutor, să devină poate asemenea ei.

Dar dacă adoptăm un punct de vedere total deosebit, punctul de vedere pur filozofic, putem spune foarte bine că romanticii și pesimiștii au insistat totdeauna asupra nevoii de creație provocată de insuficiența vieții și de existența răului pe lume. Evadarea este într-adevăr unul dintre termenii cel mai des folosiți de marii romantici, ca Leopardi și Lermontov.

Ce semnifică acest termen? Că lumea creată este absolut de nelocuit pentru om și că, în consecință, trebuie să construim alta. Dacă lumea în care trăim ne-ar satisface, n-am mai avea nevoie de lumea artei. Creația artistică ar fi inutilă. Este o idee pe care a dezvoltat-o dealtfel Albert Camus, și putem spune că această idee este o idee centrală, în secolul al XIX-lea și în epoca noastră.

O regăsim, bineînțeles, în Schopenhauer, marele pesimist. Cartea a II-a din *Lumea ca voință și ca reprezentare* afirmă necesitatea omului de-a evada din lume. Cum să evadeze? Grație ideilor platoniciene. Cu alte cuvinte, apropiindu-se de eternitate.

Această lume, lumea care trebuie creată de om, trebuie să ne dea aparența eternității; peste această cascadă de dorințe, peste această sete de viață de care vorbesc budiștii, se arcuiește ceva asemenea unui curcubeu iluminînd această cascadă veșnic mugitoare, veșnic înspumegată. Curcubeul este Ideea, și Ideea este eternitatea formelor. În raport cu trecerea materiei, există așadar un refugiu în idealitatea formei, în frumusețea propriu-zisă.

Goethe a spus și el că frumusețea poate fi considerată ca o oprire a vieții, ca o încetare

Scanned with OKEN Scanner

a vieţii. Aşadar, izvorul creaţiei este deseori o idee profund pesimistă.

Dar la originea creaţiei nu stă numai insuficienţa vieţii noastre, a vieţii noastre personale. Există şi o insuficienţă a vieţii ca atare, o sărăcie a lumii în care trăim. Şi-i chiar ciudat să constatăm că, în cele din urmă, aceeaşi natură slăvită în secolul al XVIII-lea este, începînd din secolul al XIX-lea, şi mai ales din a doua jumătate a lui, considerată ca ceva lipsit de valoare, de care trebuie să te detaşezi. Stelele sînt aceleaşi, florile sînt aceleaşi. Cum e posibil ca aceste flori să fi pălit brusc, cum e posibil să se fi ofilit? . . . Este o întrebare delicată, pe care Heinrich Heine şi-o pune în *Intermezzo:*
„De ce sînt florile atît de pale?"
Ar fi trebuit să spună mai degrabă:
„De ce au devenit atît de pale?"

În orice caz, nu e momentul să-mi pun această întrebare, eu trebuind să văd doar ce ar putea constitui un izvor de creaţie artistică. Dacă ne mulţumim cu lumea noastră, nu mai trebuie să creăm. Cel mult să acţionăm. Acţionăm pentru că trăim, dar de vreme ce creăm o lume înseamnă că cea în care locuim nu ne satisface deloc. În consecinţă, timpul poate fi considerat ca ceva cu totul deosebit, în măsura în care avem de a face pe de o parte cu timpul acţiunii, — sau pur şi simplu cu timpul vieţii — iar pe de altă parte cu timpul creaţiei. Timpul creaţiei este un timp particular, ce pare a fi oprit. În realitate, nu-i oprit, nu poate fi oprit; este evident că zilele îşi urmează una alteia: o zi A, o zi B, o zi C; dar se întîmplă ca durata creaţiei să urmeze, ca să spunem aşa, un sens invers. Există în creaţie un fel de drum înapoi, da înapoi, spre intuiţia iniţială a artistului. El încearcă să reintre în posesia ei în zilele, în lunile, în anii care urmează. Şi cum anume? Nicidecum acumulînd experienţe, ci era cît pe ce să spun etalîndu-le, etalînd ceea ce există în el. Este vorba, ca să spunem aşa, de un timp de privaţiune, un timp de sărăcire

Scanned with OKEN Scanner

și nu de îmbogățire. De aceea, creația este contrariul studiului. Cînd creăm, în loc să adăugăm suprimăm. Încercăm să regăsim sîmburele din care s-au format primele idei, primele sentimente. Este ceea ce încercăm să dezvoltăm, să facem să germineze, este ceea ce păstrăm cu gelozie în noi înșine. Studiul este absolut necesar, dar urmează drumul invers. A studia înseamnă a acumula tot felul de cunoștințe care pot servi mai tîrziu. Dar nu acesta e modul de germinare pe care îl constatăm în timpul creației.

Dealtfel, acest timp, despre care tocmai am vorbit în legătură cu creatorul, există și pentru contemplator.

În creație putem vorbi așadar de un fel de concentrare în timp, de o continuă reconcentrare, de voința de a reveni mereu la aceeași idee. De aceea, creatorul este un obsedat, nu poate fi altfel. Dimpotrivă, non-creatorul — și fiecare om în viața sa poate fi pe rînd creator și non-creator — non-creatorul este dimpotrivă cineva aplecat înainte, care merge tot timpul înainte, și care privește tot timpul orizontul. Ceea ce este cu totul altceva.

Astfel, creația ne îngăduie să ieșim din viață. Totuși, putem spune că scopul urmărit nu este acela de a fugi total din viață. E adevărat că la origine există dorința de a ieși din noi înșine, dorința de a construi o lume care să ne satisfacă. Dar nicidecum pentru a termina cu lumea aceasta, ci mai degrabă pentru a o transforma. În ce sens? Ei bine! pentru a face din ea ceva durabil. S-ar putea spune că un creator este un antinomad: este cineva care într-un fel oarecare încearcă să construiască. În felul lor, totuși, nomazii sînt și ei niște creatori: corturile, covoarele sînt creații; ele se transportă precum odinioară mobilierul din Evul Mediu, alcătuit dintr-un cufăr mare în care se punea totul. Aceasta înseamnă stabilitatea în călătorie, înseamnă negația călătoriei, înseamnă o voință de-a rămîne.

Scanned with OKEN Scanner

Ieşirea din sine, ieşirea din viaţă, şi din viaţa temporală se explică prin nevoia de a găsi alt mod de viaţă temporală, alt mod de instalare, de a schimba viaţa, într-un cuvînt, de a schimba lucrurile din jurul nostru.

Există cele spuse mai sus, şi trebuie să semnalez, de asemenea, într-un al treilea punct, că există necesitatea de a ieşi din sine din *supraabundenţă*. Poate fi vorba de o supraabundenţă a vieţii. Nu vreau să insist prea mult nici asupra acestei supraabundenţe, pentru că este o temă romantică, şi-i o temă care a fost atît de bine exploatată de Nietzsche încît ar însemna într-adevăr să repetăm nişte lucruri admirabile la un mod prozaic şi prea terestru. Opera poate fi considerată ca o expansiune sublimă a vieţii, ceva care ar fi viaţa întrecîndu-se pe sine, depăşindu-se, mergînd mai departe. Este continuată traiectoria.

La timpul său, în Franţa, Guyau* exprimase această idee a supraabundenţei vieţii, ca bază a unei morale lipsită de obligaţie şi de sancţiune. Dăm pentru că sîntem generoşi noi înşine, pentru că avem o natură supraabundentă, dăm pentru că ne este milă de ceilalţi, dar şi pentru că pur şi simplu nu putem să nu dăm. Este o idee de anticipaţie nietzscheeană, care, din păcate, nu e exprimată aşa cum o exprimă Nietzsche. Am putea spune că pe această bază s-ar putea construi o estetică; o estetică se poate naşte pornind de la principiul supraabundenţei vieţii şi al ieşirii din sine. În amîndouă cazurile, avem de-a face tot cu o ieşire din sine, şi putem spune că uneori, chiar deseori, există o concordanţă între insuficienţă şi supraabundenţă. Cele două noţiuni nu sînt incompatibile, se pot şi combina.

Cunoştinţele noastre pot să ne stînjenească uneori; supraabundenţa cunoştinţelor ne poate

---

* Marie-Jean Guyau (1854—1888), filozof. Dintre scrierile sale: *Religia viitorului* şi *Schiţă a unei morale fără obligaţie şi fără sancţiune* (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

determina să vrem altceva decît să cunoaştem, adică să vrem să creăm. Într-o bună zi ne trezim spunîndu-ne: „Nu pot sta veşnic cu faţa spre trecut. Nu pot comunica mereu numai cu cei care au trăit înaintea mea. Pot să-i cinstesc, să-i iubesc, dar, eu însumi, oare, nu pot face ceva, la rîndul meu? Eu nu reprezint nimic?“ Iată ce ne spunem în anumite momente.

Poate fi vorba, de asemenea, şi în acelaşi timp, de o supraabundenţă şi de o insuficienţă pe planul sentimentelor. De exemplu, avem sentimente care sînt ambigue ca gelozia, sau invidia. Gelozia poate fi un element, un motor al creaţiei, incomparabil, sub numele de emulaţie. Ne spunem: „De ce nu şi eu, ca şi ceilalţi?“ Este adevărat că „infernul înseamnă ceilalţi“, dar este tot atît de adevărat că ceilalţi, prin propria lor prezenţă, ne pot face să aspirăm la paradis, în ciuda lor şi împotriva voinţei lor.

Există alternanţă şi ambiguitate cînd există supraabundenţă şi insuficienţă. Ele se pot manifesta fie succesiv, fie simultan.

Dar aş putea, oare, spune că această conduită creatoare e o conduită care depinde de inteligenţă? Vom găsi, oare, aici un aspect al creaţiei într-adevăr mental?... Nu, din nefericire. Nu, şi putem spune că ea reprezintă, dimpotrivă, un aspect biologic, un aspect animalic al creaţiei, care este totuşi un aspect capital, şi nu trebuie neglijat sub nici un motiv. El are la origine o seamă de înclinaţii ale noastre pe care trebuie să le satisfacem cu orice preţ, şi nu căutînd întotdeauna o plăcere, ci satisfacerea a ceea ce se numea un instinct. Părerile epicurienilor şi ale stoicilor cu privire la motorul acţiunilor omeneşti sînt împărţite. Oare acest motor este plăcerea, cum susţineau epicurienii, sau dorinţa, instinctul, elanul, cum susţineau stoicii? Stoicii, afirmau, pe bună dreptate, că pentru a obţine plăcerea, nu facem eforturi deosebite, dar că sîntem capabili să acceptăm în schimb încercări foarte grele pentru a ne putea satisface înclinaţiile.

Scanned with OKEN Scanner

Printre exemplele pe care le dădeau era și acela al mamei care se sacrifică pentru copilul ei, sau care duce o viață de privațiuni din cauza copilului ei: ea nu caută plăcerea, și am putea spune acest lucru despre toată umanitatea aproape, ci satisfacerea unei tendințe, o satisfacere care poate fi dealtfel intelectuală, dar care, în orice caz la originea ei, este, deseori, oarbă.

În consecință, acest aspect al creației despre care vorbesc este un aspect de care nu trebuie să ne rușinăm, dar care este mai degrabă zoologic. Părintele Teilhard de Chardin a spus că, dacă omul ar trebui să fie într-adevăr limitat la viața pe care o duce ca animal, atunci viața n-ar merita osteneala de a fi trăită. Ar trebui să demisionăm. Dar Jean Rostand remarca un lucru foarte simplu: un motiv pentru ca să trăim avem, oricum: următoarea noastră masă; faptul că peste cîteva ceasuri vom mînca. Trist lucru, dar din păcate exact. De drept, trebuie să-i dăm dreptate părintelui Teilhard de Chardin, dar de fapt sîntem obligați să constatăm că Jean Rostand spune adevărul. În orice fel de creație, artistică sau nu, există un aspect care într-adevăr nu depinde de spirit, un aspect pe care Bergson l-a constatat bine dealtfel. El vorbește despre risipa creației și despre ceea ce ne scapă în creație, despre tot ce ne-ar putea face să spunem despre creatori „trebuie să le iertăm multe, pentru că nu știu ce fac", și-i absolut exact. Inconștiența, orbirea, sînt unele dintre caracteristicile pe care le prezintă deseori creatorii, și pe care le prezintă și creația.

Dar aș vrea să intru acum mai adînc în domeniul filozofic propriu-zis, abandonînd considerațiile de pînă acum, și să mă întreb dacă din acest punct de vedere nu avem cu privire la creație o altă idee decît cea a creației transcendente. Nu descoperim cumva sub acest aspect al creației o filozofie a imanenței subiacente?

Da, desigur, pentru că, în fond, dacă vedem acest aspect așa cum îl vedem astăzi, ne putem spune că nu există o superioritate a creatorului

Scanned with OKEN Scanner

față de lucrul creat; absolut deloc. Și ne putem întreba chiar dacă există creație. Avem dreptul să folosim cuvîntul creație? Nu cumva este vorba pur și simplu de niște schimburi, adică de niște schimbări de stare, fără să existe cîtuși de puțin o ierarhie?

Cu siguranță. În cele din urmă, este vorba de niște modificări, o suită de modificări pe care le vedem efectuîndu-se între cel numit de noi creator și ceea ce numim creație. Nu există scară, nu există trepte, nu există grade: ei se află la același nivel. Ceea ce vedem este o desfășurare, și nu altceva, o desfășurare oarbă, și pe care o numim creație. Noi îl imităm pe cel care înregistrează după radio. Firul se desfășoară, trebuie să se desfășoare și se desfășoară pe un singur plan.

Această filozofie a imanenței creației, reducînd creația la transformare, ne pare oglindită mai ales în filozofia indiană, într-o măsură mult mai mare decît în filozofiile occidentale. În cartea denumită *Întrebările lui Milinda**, adică întrebările regelui Menandru, regele grec al Bactrianei (în urma lui Alexandru, între Iran și India s-au întemeiat o seamă de regate grecești), regele Menandru cheamă în fața lui pe un călugăr budist numit Nagasena și îi pune o seamă de întrebări despre Karma**, despre

---

* Milinda sau Menandru, dinast greco-indian. După înfrîngerea regelui greco-indian Demetrius de către Eucratidos (cca. 160 î.e.n.) și după dizolvarea regatului lui Eucratidos s-a păstrat o dinastie greacă în Valea Kabulului și în Punjab. Singurii doi regi ai dinastiei menționați de autorii clasici sînt Menandru și Apolodotos. Menandru apare în tradiția indiană ca Milinda. El este cinstit de budiști a căror religie se spune că ar fi adoptat-o și care în *Milindipanha* sau *Milinda Panho* (Întrebările lui Milinda), redă discuțiile avute cu înțeleptul Nagasena. Data aproximativă este secolul II e.n. (N. trad.).

** În gîndirea idealistă indiană, Karma este o lege universală potrivit căreia destinul omului este determinat de faptele săvîrșite în încarnările sale anterioare (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

samsara*, despre toate credinţele care constituie un fel de postulate ale gîndirii locuitorilor din India. La întrebarea: „Ce este samsara?“ adică „Ce numeşti tu scurgerea necontenită a lucrurilor?“ călugărul răspunde:

— „O fiinţă se naşte pe acest pămînt şi moare. Moartă, ea renaşte aiurea, şi moare, etc . . . Asta înseamnă samsara.

Atunci regele îi cere:

— Fă o comparaţie.

— Un om mănîncă o mangă şi îi sădeşte sîmburele. Din acest sîmbure creşte un manghier care dă fructe. Un om mănîncă aceste fructe şi sădeşte un sîmbure, din care creşte un manghier, etc. Niciodată nu vom putea cunoaşte punctul de plecare al acestei înlănţuiri cum nu vom putea cunoaşte nici samsara“.

Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul creaţiei unde este vorba de o înlănţuire ce nu are nici început nici sfîrşit. Cînd spunem „a crea“, folosim un mod de exprimare antropomorfic, pentru că, la drept vorbind, nu ştim unde este începutul, unde este sfîrşitul. Cine este cel care pune în mişcare totul, care dă imboldul, cine este cel care îl primeşte? Sînt întrebări ce nu trebuie puse. Avem de a face cu o atomizare, cu o pulverizare a creaţiei. Creaţia se dizolvă sub ochii noştri, ca şi atunci cînd punem o pastilă în apă caldă şi cînd după foarte puţin timp o vedem dispărînd. Nu mai există creator; nu mai există ceva creat.

Există oare de asemenea cauze şi efecte? Nu, nu există cauze şi efecte. Există nişte du-te-vino, nişte absorbţii şi nişte expansiuni. Tot aşa se întîmplă şi cu păianjenul. Păianjenul îşi toarce firul şi-şi întinde la nesfîrşit plasa, apoi se întoarce în centrul plasei şi nu putem afirma că ar exista vreo clipă care să ne îndreptă-

* Samsara, tot în filozofia orientală, este oceanul în continuă desfăşurare a vieţii universale, în care înţeleptul aspiră să se integreze ieşind astfel din realitatea înşelătoare a lumii aparente (maya) (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

ţească să vorbim de o adevărată creaţie, sau de o absenţă a creaţiei.

Putem merge şi mai departe chiar. Avem oare dreptul să spunem despre această înlănţuire de care vorbesc că ar cuprinde cauze şi efecte în sensul cel mai firesc al cuvîntului? Cunoaştem în acest sens criticile lui Hume, şi pe cele ale scepticului grec Sextus Empiricus în *Ipotezele pironiene*. În şcoala budistă Madhyamika, marele Nagarjuna vorbeşte aproape la fel, pentru că, în legătură cu aceleaşi lucruri, spiritul omenesc se întoarce mereu pe aceleaşi făgaşuri. În învăţătura sa, Nagarjuna afirmă că lucrurile nu pot apare şi nici dispare. Iată ce scrie, de exemplu, într-unul din tratatele sale:

„Mlădiţa şi sămînţa nu se nasc într-adevăr, pentru că nu sînt decît transformarea stărilor vegetale anterioare. Ele nici nu dispar, pentru că dispariţia lor aparentă concordă cu apariţia altor seminţe şi a altor mlădiţe. Niciodată nu putem percepe clipa cînd se săvîrşeşte opera. Astfel, de vreme ce odată cu lumina pier beznele, cum ar putea risipi apariţia luminii beznele, lumină şi bezne necontopindu-se niciodată?“

Filozofia europeană cunoaşte aceleaşi raţionamente; nu putem percepe niciodată momentul cînd se produce o cauză.

„Şi dacă actul durează pînă la producerea efectului, atunci ar trebui să fie etern, şi nu e cazul, de vreme ce este legat de apariţie şi de dispariţie. În schimb, dacă actul este perisabil, cum ar putea fi el obţinut dintr-un act trecut?“

Aceasta e problema insolubilă a cauzalităţii în interiorul timpului, problemă ce nu poate fi rezolvată decît printr-un act de credinţă, aş spune aproape un act creator, sau un postulat care să admită, pentru raţiuni nu total intelectuale, că există un prim început posibil, şi că nu ne aflăm scufundaţi într-un etern cataclism

Scanned with OKEN Scanner

în sensul grecesc al cuvîntului: un fel de veşnică răsturnare a lucrurilor.

Să ducem aşadar pînă la capăt această idee a creaţiei ca o „ieşire din sine", dar o ieşire din sine inconştientă, o ieşire din sine ca să spunem aşa fără voia noastră. Dacă mergem chiar pînă la extremitatea acestei gîndiri, dacă avem tăria sau slăbiciunea, conform împrejurărilor, de a merge pînă în adîncul ei, putem spune că termenul „creaţie", nu semnifică nimic. Oricum, voi spune doar că în orice creaţie există un aspect care ne scapă: ne scapă, dar nu poate să nu ne scape; pentru că nu putem spune nimic despre el. Dacă am putea spune ceva ... dar nici nu-l putem măcar numi! Tot aşa ne scapă şi plantele din munţi, cînd nu cunoaştem numele lor; nu le vedem, nu ştim că există. În acest caz, se întîmplă la fel, poate tocmai pentru că nu ne-am făurit vocabularul. Oricum, acest aspect este un aspect al ignoranţei, un aspect al orbirii, şi voi spune chiar un aspect al inocenţei, inocenţa animalelor, a copiilor. Nu-l putem neglija cu desăvîrşire, ba uneori trebuie să admitem chiar că el poate avea o estetică provizorie, cum pentru Descartes există o morală provizorie, şi că trebuie să mergem drept înainte, fără a şti exact în ce direcţie mergem; pentru a ieşi pur şi simplu din pădurea în care ne-am rătăcit.

Intinerarul lui Descartes este nesigur, dar demersul este hotărît, şi trebuie să spunem, de asemenea, că, atunci cînd încercăm să creăm ceva, demersul nostru este şi el deseori hotărît, numai că itinerarul este nesigur. Ceilalţi se uită la noi cam tot aşa cum se uită la echilibristul de pe sîrmă, cu mult interes, un interes ambiguu, bineînţeles. Le este frică: „O să se împiedice, o să cadă!" Ce moarte frumoasă! dar ce moarte jalnică! pentru că nu va merge pînă la capăt.

Acelaşi lucru se întîmplă şi atunci cînd privim operele anumitor mari filozofi sau ale anumitor mari artişti. Ne întrebăm: „Unde vor

Scanned with OKEN Scanner

ajunge?“ Ei înșiși nu știu. Noi, în schimb, vom ști, ghicim poate încă de pe acum. Ei pretind uneori că știu, dar ceea ce știu ei este numai că pun un picior înaintea celuilalt, că înaintează cu un pas. Sînt lucizi, dar lucizi în interiorul unui somn.

Marea problemă care s-a pus totdeauna în cazul creației este problema lucidității. Școala lui Edgar Poe, Mallarmé, Valéry a făcut mult în favoarea lucidității, și a avut dreptate. Această școală nu a putut elimina, bineînțeles, ceea ce se află în străfundul creației: așa cum nu putem face abstracție de un punct orb în ochi. Voi remarca de asemenea, chiar dacă sîntem partizanii lucidității cu orice preț în creație, că această luciditate nu este incompatibilă cu somnul. Dealtfel, cînd mergem la o vizionară extralucidă, ne asigurăm întîi că doarme: cu cît somnul ei este mai profund, cu atît mai bine ne va putea îndruma spre locul unde-i ascunsă comoara pe care o căutăm, dacă ea se află în fundul dulapului sau dacă trebuie să dărîmăm zidul castelului. Aceasta va vedea, dar în realitate nu va vedea; sau mai degrabă va vedea pentru că va închide ochii.

Cam tot așa se întîmplă și cu creatorul. Este perfect lucid în interiorul unui somn de nepătruns; merge drept înainte, dar este înconjurat de umbre. Cred că cele două demersuri nu sînt incompatibile, cu atît mai mult cu cît ar trebui să medităm și asupra creației onirice, creația în vis. Există desigur un raport în primul rînd între somn și modul în care se poate realiza creația. Să evocăm dealtfel amintirile noastre istorice: oare Adam n-a adormit atunci cînd a dat naștere unei ale ființe, care a adăugat creației multă strălucire? Da, a fost un somn al lui Adam, un somn care nu e poate creator, dar prielnic creației. Nu s-a observat destul cît de necesar creației este somnul. Cînd citim mărturii de artiști, vedem foarte des că tocmai ziua și-o consacră calculului, iar noaptea, dimpotrivă, unui fel de absență a calcu-

inv. 108674

Scanned with OKEN Scanner

lului, care poate fi profetică, poate fi dionisiacă, poate fi frenetică, dar se pare că ei aşteaptă altceva de la noapte; aşteaptă desigur altceva de la somn, un fel de organizare de origine vegetală, animală, n-aş putea spune ce.

Un om a încercat . . . Era un sinolog, care a tradus poeme T'ang. (Trăia sub cel de al Doilea Imperiu.) Se numea Hervey de Saint-Denys, autorul *Artei de a îndruma visele.* Cu ajutorul viselor sale din timpul somnului, izbutise să construiască un soi de operă romanescă: în fiecare seară adormea şi relua firul celor întîmplate în ajun, ca şi atunci cînd citim un foileton, şi astfel a reuşit să ducă pînă la capăt o operă remarcabilă graţie acestui procedeu oniric. Filonul nu a fost îndeajuns exploatat, căci suprarealiştii, care au vorbit mult despre vise, care au făcut mult pentru literatura onirică, s-au interesat mai ales de latura capricioasă, burlescă, fantastică, exact de latura suprareală a viselor. Ei nu au căutat în vise ceva care să poată continua acel mod al nostru de a vedea uneori în timpul zilei, într-un fel puţin clarvăzător. Ei nu au găsit acea stratagemă care să îngăduie visului, prin contagiune cu viaţa, să producă o operă care ar fi operă de artă.

Scanned with OKEN Scanner

III.

MOBILELE CREAȚIEI: REVELAȚIA PRINCIPIULUI

Creaţia poate fi explozia unei forţe vitale. Ea poate să se prezinte, de asemenea, sub aspectul revelaţiei.

Rolul omului în acest caz este mai modest: nu-i rămîne decît să se întrebe ce anume este revelat, şi să imite cît mai bine această realitate revelată. *Vicarul savoyard** nu trebuie să-şi dea prea multă osteneală pentru ca să-i provoace apariţia în nişte munţi la prima vedere haotici. Ruskin supralicitează: însăşi materia munţilor presupune un scop providenţial. Un întreg secol a ştiut ce revelează natura: voinţa unei fiinţe transcendentale.

Această concepţie s-a prelungit pînă la noi; este extrem de vie în zilele noastre. Există, desigur, tot soiul de revelaţii. Revelaţia supranaturală, sau religioasă, de exemplu. Ea se produce la un mod nu suficient de limpede, dar nici cu desăvîrşire confuz. Pascal o descrie foarte bine atunci cînd spune:

„Cifrul are două sensuri. Cînd ne cade în mînă o scrisoare importantă în care găsim un sens limpede şi unde se spune totuşi că sensul ei este mascat şi inteţionat ininteligibil, că este ascuns, aşa încît vom vedea această scrisoare

*Personaj din *Emile* de J.-J. Rousseau (N. trad.).

fără s-o vedem, şi o vom auzi fără s-o auzim, ce altceva să credem decît că este vorba de un cifru cu dublu sens, cu atît mai mult că găsim în ea contradicţii vădite în sensul literal?"

Iată ideea cifrului, pe care o vom găsi mai tîrziu la Jaspers: există un sens limpede şi un sens obscur. Scrisoarea pe care o primim are apriori un sens clar, dar se spune în scrisoare că adevăratul sens nu este cel aparent, primul sens, şi aceasta este o idee centrală în cazul lui Pascal, dar probabil şi ori de cîte ori este vorba de o revelaţie (şi nu numai de o revelaţie religioasă). Un cifru există şi în revelaţia istorică. Trebuie să ştim, de exemplu, care eveniment este „bun", care este „rău", pe care trebuie să ne sprijinim sau, dimpotrivă, pe care trebuie să-l respingem ca nefiind concludent.

Din punctul de vedere al revelaţiei supranaturale, cifrul a oscilat cînd într-un sens, cînd în celălalt. Ba s-a considerat că natura este într-adevăr opera lui Dumnezeu, ba s-a considerat că nu-l poate dovedi pe Dumnezeu, că între natură şi Dumnezeu există o incompatibilitate. De aceea, s-a şi ajuns deseori la punctul de vedere expus de Barth în teologia sa: numai atributele morale ale lui Dumnezeu pot fi luate în consideraţie. Sau am asistat la reînnoirea maniheismului în cazul multor scriitori din zilele noastre.

Dar există o altă credinţă: o credinţă potrivit căreia o anumită revelaţie s-ar exprima prin natură. Presupunîndu-se existenţa unor identităţi profunde între natură, pe de o parte, şi spirit de cealaltă, identitate profundă între ceea ce va fi în-sinele şi ceea ce va fi pentru-sinele, presupunîndu-se existenţa unei surse din care derivă două realităţi distincte, dar pe care nu le putem separa. În acest caz, opera de artă, sau, să spunem, opera în general, nu ar fi nici revelaţia unui plan divin nici aceea a unei personalităţi făcute după chipul lui Dumnezeu. Opera ar revela un Principiu creator care ar fi

Scanned with OKEN Scanner

anterior manifestării sale, iar manifestarea ar fi în aceeaşi măsură subiectivă şi obiectivă. Amîndouă ar fi unite în principiu şi, în consecinţă şi-n manifestarea principiului. Unii filozofi cred că valorile preced subiectele şi preced obiectele, că nu există valori existente în sine, ci doar categorii care afirmá o lume revelată prin operă. Aceste categorii, care s-ar revela puţin cîte puţin, sînt categorii generale, dar nu pot fi cunoscute apriori, sînt descoperite treptat pe măsura dezvoltării istoriei. Din acest punct de vedere, ne putem gîndi chiar la posibilitatea ca într-o zi arta să moară. Cunoaşterea absolută care trebuie să survină va suprima individualitatea artei creatorului şi va face ca limbajul artistic să fie de prisos.

Am făcut aluzie, bineînţeles, la marea teorie hegeliană, căci de Hegel este vorba, sau mai degrabă de influenţa lui Hegel, doctrina lui jucînd încă un rol important în zilele noastre. Iată de exemplu cîteva citate din *Estetica* lui Hegel. Pentru a defini scopul final al artei, el scrie:

„Acesta nu poate fi decît revelaţia adevărului, reprezentarea concretă şi figurată a tot ce se petrece în sufletul omenesc. Scopul final nu trebuie căutat în afara obiectului, ci într-o determinare imanentă a obiectului însuşi."

Atunci va fi „moralizarea"? se întreabă el.

„Da, cu condiţia ca acest punct de vedere să lase locul unui punct de vedere mai elevat, şi-anume ideii concilierii contrariilor, care să fie concretă; în consecinţă, concilierea kantiană dintre natură şi libertate, sensibilitate şi concept, este numai subiectivă".

Cu alte cuvinte, sîntem în căutarea unei rădăcini comune a unor lucruri pe care le vedem separate şi, ca să spunem aşa, chiar într-o stare de permanent divorţ. Şi iată o declaraţie cît se poate de limpede. Ea se află în „Rezumatul planului general" al *Esteticii*.

„Arta se dezvoltă ca o lume. Conţinutul, obiectul însuşi este reprezentat prin frumos,

Scanned with OKEN Scanner

și adevăratul conținut al frumosului nu este altul decît spiritul. Spiritul în adevărul său, așadar spiritul absolut ca atare constituie centrul.“ Și cu cîteva rînduri mai departe: „Dumnezeu este idealul, constituie centrul. Dumnezeu dezvoltîndu-se devine lumea. Procedînd astfel el se dedublează.“

(Aceasta e ideea importantă.)

„El este pe de o parte natura anorganică, obiectivitatea din care spiritul e absent. Pe de altă parte, este obiectivitatea subiectivă, divinitatea ca reflex al sinelui.“

Hegel reia aceeași idee și în alți termeni:

„El este obiectivitate abstractă și străină spiritului pe de o parte, subiectivitate concretă pe de altă parte, adică subiectivitate particularizată, divinitate subiectivă situată dincolo.“

Atunci — și acesta e nodul problemei — de vreme ce Dumnezeu a creat natura, nu creează el oare tot atît de bine opera, prin mijlocirea omului? Omul nu este oare instrumentul lui Dumnezeu? Opera omului nu exprimă oare divinul mai bine decît natura, de vreme ce numai omului i se dezvăluie divinul ca spirit conștient și de sine creator? Dacă arta ar imita doar natura, atunci i-ar fi mult inferioară, nefiind decît un stimulent al vieții. Copiile nu prezintă interes. Homer descriindu-l pe Ahile se mulțumește să spună că avea „fruntea înaltă, picioarele lungi și puternice“; Lucrețiu definește cîinii ca „niște ființe cu somnul ușor și inima statornică“ și, în general, marii artiști nu fac altceva decît să definească laconic toate lucrurile.

Așadar, în acest caz, artistul este creator atunci cînd, pur și simplu, nu copiază, nu imită lucruri create de Dumnezeu, dar este, ca să spunem așa, agentul lui Dumnezeu. Artistul nu e cel care privește lucrurile create și încearcă să le reproducă într-un fel oarecare, prin sunete, prin culori; artistul este acela care-i într-adevăr instrumentul lui Dumnezeu, care acționează în locul lui Dumnezeu. E acela

Scanned with OKEN Scanner

prin care Dumnezeu își va putea manifesta în sfîrșit gîndirea sa cea mai profundă. Nu putem să nu ne gîndim la cele scrise de Goethe în cel de al doilea *Faust* cu privire la Mume. E vorba de pasajul binecunoscut în care Mefisto îi lansează lui Faust apelul:

„Cufundă-te dar, sau mai degrabă te'nalță; totuna-i. De ceea ce există fugi spre tărîmul lucrurilor necreate. Vei vedea Mumele. În jurul lor plutesc imaginile tuturor făpturilor posibile. Ele nu văd, căci nu văd decît scheme."

Este evident poziția contrarie poziției celui care se așază cu șevaletul în fața unui peisaj și încearcă să-l reproducă, este contrariul „figurării". Revenim aici la „expresie", și expresia a ceva care ne depășește infinit. Ne întoarcem spre izvorul creator, și nu facem decît să ajutăm curgerea acestui izvor într-un anumit sens. Aceasta e ideea. Și o apropii de cea a lui Paul Klee: „Eu ocup un punct depărtat, care se situează la originea creației. . . " (nu la terminusul creației, ci la punctul ei de plecare) „. . . și-i un punct unde presimt formule pentru om, pentru animal, pentru plantă, pentru piatră, pentru elemente, precum și pentru toate forțele în mișcare. Care artist n-ar vrea să se afle în inima creației, ce determină toate funcțiile în sînul naturii, și unde este ascunsă cheia tainică a tuturor lucrurilor?"

Da, evident, această situare este mult mai ispititoare pentru un artist, căci acolo se află într-adevăr la originea lucrurilor, și în loc să fie pasiv este activ, operează prin operă. În consecință, munca artistului s-ar putea compara oarecum cu munca fotografului în camera obscură. Revelația realului în sine ar avea nevoie de munca lui pentru a se produce. Arta ar fi așadar o activitate gravă, nu un joc, dar o activitate care, pe scurt, ar folosi tot ce este mai nobil în om, tot ce-l apropie de puterea creatoare. Artistul n-ar mai fi deloc un diletant. N-ar mai fi nici personajul despre care vorbeam adineaori, adică artistul de tip tradițional

Scanned with OKEN Scanner

care se așază în fața lumii gata făcute, o lume devenită „obiectivă" grație științei, și care ar duce ca atare doar la un nou realism și nimic mai mult. Așadar, creația artistică n-ar fi arbitrară. Realitatea ar confirma cu atît mai mult creația cu cît aceasta s-ar constitui ca un agent al realității. Am putea vorbi în fond de o *realizare*.

Între produsele naturii și produsele omului nu ar apare atunci nici un fel de hiat. Ne-am afla pe o linie continuă. Sensul dat lumii și devenirii lumii ar fi în același timp și interpretat și, într-o oarecare măsură, creat de om.

Toate acestea se integrează în mișcarea contemporană a ideilor și le simțim extrem de aproape de noi, de vreme ce putem aplica aceeași idee și în alte domenii. Anumiți scriitori par să gîndească, afirmă chiar că au fost, că s-au crezut obligați să vorbească în numele naturii, că au fost, ca să spunem așa, obligați s-o facă; și în ce sens? Nicidecum pentru a reproduce natura, ci pentru ca să coopereze cu ea, pentru ca s-o ajute să iasă din ea însăși. Este cazul unui scriitor de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Foarte tînăr fiind, acesta asistase la un spectacol cu *Lucia di Lammermoor*, care îl fascinase, apoi citise o carte despre Scoția în care se vorbea despre „peisajele extraordinare din Scoția de Sus, pe care cine nu le-a văzut nu poate să și le închipuie". Atunci, impresionat atît de operă cît și de carte, a ajuns după o bucată de vreme la convingerea că e dator față de el însuși să vorbească în numele acestor peisaje din Scoția; nu se va duce în aceste ținuturi din curiozitate doar, sau ca un artist tradițional, ca să vadă niște peisaje frumoase, fermecătoare, fantastice, ci pentru că aceste peisaje au într-adevăr nevoie de el și-l cheamă.

Evident, dacă ar fi deținut și el, cum spune sfîntul Augustin „cunoașterea de dimineață", ar fi putut să nu se mai deplaseze, dar, om fiind,

Scanned with OKEN Scanner

nu deţinea decît „cunoaşterea de seară“*, adică era obligat să schimbe locul şi timpul şi, în consecinţă, să facă această călătorie. Nu o făcea totuşi de plăcere, sau pentru a-şi îmbogăţi cunoştinţele; era un fel de călătorie de medic care porneşte peste cîmpuri în toiul nopţii, iarna, pentru că e chemat de un bolnav.

Ideea este extrem de romantică. Este în acelaşi timp o ideee pe care putem s-o numim panteistă în măsura în care folosim cuvîntul panteist la modul vulgarizat, panteismul naturii, fără să legăm de el valoarea unei definiri filozofice. Este vorba de o intuiţie a lumii care are cu siguranţă o mare importanţă în epoca noastră.

Iată-mă ajuns astfel, nu la nişte obiecţii, ci la nişte întrebări pe care ni le putem pune cu privire la această revelaţie. Oare, creaţia artistică este revelaţia unui principiu imanent, principiu care, pentru a se exprima, pentru a se manifesta, ar avea nevoie de om? Putem, oare, miza pe această idee? Există un gen artistic anterior individului care se manifestă în respectivul gen? Oare, lumea lui Ingmar Bergman sau a lui Charlie Chaplin, preexistă într-un fel oarecare, şi cineva a venit, a deschis poarta şi a dat drumul, pentru că trebuia eliberat, unui întreg ansamblu care va fi lumea lui Chaplin, a lui Bergman, sau lumea muzicii cutăruia sau a cutăruia? Exista oare ceva ascuns, şi trebuia deschisă poarta?

Cred că aceste lucruri sînt de domeniul credinţei, şi în consecinţă nu pe de-a-ntregul de domeniul raţiunii şi al discuţiei. De ce? Dacă ne intoarcem spre trecut, primul gînd ce ne trece prin cap e să ne întrebăm care e interpretul bun, care va fi creatorul bun. Oare, eve-

---

* După sfîntul Augustin, „cunoaşterea de dimineaţă“ este cunoaşterea intuitivă, directă, nemediată, neîntunecată de „păcat“, în timp ce cunoaşterea de seară este o cunoaştere mediată, asupra căreia au acţionat informaţiile din timpul zilei (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

nimentul nu este și *confirmarea?* Dar dacă evenimentul este confirmarea, în ce măsură această confirmare nu-i o creație propriu-zisă? Cum să știm ce era opera, adevărata operă împlinită? Cum să știm dacă lucrul cutare sau cutare, care plana și trebuia să fie prins din zbor s-a întrupat în artist?

Este limpede, constatăm mereu că trecutul conține ceva real, dar de aici și pînă la a considera acest real o necesitate este altă problemă, problemă pe care o aprofundase Carneades* în antichitate; oare realul este ceva necesar? oare ceea ce a trecut este necesar?

Pe de altă parte, pentru a ști dacă un creator este într-adevăr un interpret potrivit, pentru că în această privință există diverse păreri posibile, noi dispuneam pe vremuri de un auxiliar comod: asemănarea. Cu privire la portrete, de exemplu, ne întrebam: „Seamănă?" Opiniile puteau fi împărțite, dar ajungeam totuși să ne punem de acord. Acum, e foarte greu, pentru că am fi obligați să descifrăm în opera săvîrșită ce anume seamănă cu ceea ce trebuie, ce trebuia făcut. Trebuia, oare, într-adevăr să se facă așa sau nu? În această privință, sîntem deseori obligați să ne recuzăm, nu sîntem siguri.

A treia întrebare pe care ne-o putem pune este următoarea: cum îl vom judeca atunci pe creator? Trebuie să considerăm, oare, că există un consimțămînt universal pentru a spune că X... va fi un creator, iar Y... nu va fi, și-n ce măsură primul va fi? Trebuie să așteptăm „consacrarea"?... Dar consacrarea creației se produce deseori cînd aceasta e pe cale de a se descompune. „Consacrăm" lucruri care aparțin deja trecutului. Deseori, cînd vorbim cu autorul unei cărți gata scrise, acesta e destul de surprins, pentru că nu se mai gîndește niciodată la ea; a scris-o acum zece ani, douăzeci

---

* Filozof grec (219—126 î.e.n.), fondatorul probabilismului (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

de ani, treizeci de ani şi nu se mai gîndeşte la ea. Mulţi artişti sînt aşa. Optica noastră despre creaţie e falsă. Creaţia e întoarsă către ceva care nu e creat, care e pe cale de a fi creat şi care poate că nici nu va fi creat.

Altă întrebare: trebuie să judecăm oare creaţia şi creatorul conform opiniei oamenilor competenţi, a experţilor, a celor care se pricep? Mulţi dintre contemporanii noştri vor spune: „Dar tocmai cei care se pricep habar n-au. Ei judecă o creaţie după criterii care erau valabile ieri poate...“ Deseori, în vederea acţiunilor pe care le vom îndeplini învăţăm nişte reguli, dar se întîmplă că acţiunile pe care le vom îndeplini să nu fie aceleaşi. Strategia, tactica, de exemplu, s-au putut schimba. Şi-atunci sîntem luaţi prin surprindere, felul în care judecăm creaţia nu este valabil.

În legătură cu revoluţiile gustului se poate ridica şi altă problemă. Revoluţiile gustului sînt scandaloase; n-ar trebui să existe. Din păcate, aceste mari revoluţii ale gustului au drept urmare faptul că cei mai mari teoreticeni ajung să vorbească într-un mod dogmatic despre lucruri de care n-ar trebui să vorbească, într-un mod didactic, de asemenea, şi nu critic.

Există tot felul de puncte de vedere care acum sînt perimate. Criteriile conform cărora era judecată creaţia par acum cu totul arbitrare. Iau exemplul lui Hegel. Cu privire la pictură, el scrie: „Subiectele mitologice nu sînt potrivite pentru pictură. Aceasta e o artă romantică. Muncile lui Hercule au un caracter exterior. Cum suferinţele lui Dumnezeu încarnat sînt interioare, ele se potrivesc mai bine artei.“ Vorbind despre un tablou de Van Eyck, aflat la catedrala din Gand, Hegel afirmă că expresia lui Dumnezeu-Fiul este mult superioară aceleia a lui Dumnezeu-Tatăl: Dumnezeu-Fiul este Încarnarea. „Individualul şi umanul îmbracă în el un caracter divin, astfel încît ne apare nu ca o figură impasibilă, zămislită de imaginaţie,

Scanned with OKEN Scanner

după exemplul zeilor greci, ci ca o revelaţie esenţială de o importanţă şi de o semnificaţie infinite."

Ideea reiese limpede. Este ideea supremaţiei interiorităţii în pictură (punct de vedere romantic). Semnificaţia se acordă expresiei, nu figurării. Dumnezeu-Tatăl poate fi obiect de figurare, dar Dumnezeu-Fiul este altceva: în el vedem o interioritate foarte potrivită acestei categorii de opere de artă orientate spre subiectiv.

Este evident că astăzi nu s-ar formula asemenea judecată. Felul în care judecăm noi ceea ce numesc eu „revelaţia Principiului" este aşadar extrem de variabil, conform epocii în care judecăm. Ideea noastră despre creaţie se deosebeşte mult şi în raport cu mediul. Vom spune, oare, atunci că acest gen de revelaţie imanentă se poate manifesta în legătură cu fiecare creaţie şi cu fiecare act creator? Vom spune, oare, că o creaţie are o valoare prin ea însăşi, nu prin rezultat, pe care sîntem ispitiţi să-l apreciem în bine sau în rău? În acest caz, admiţînd că există o justificare imanentă, sîntem totuşi foarte încurcaţi, întrucît, pentru a statornici această justificare imanentă ca adevăr universal, avem nevoie de un criteriu. Se poate ca această justificare să fie evidentă pentru noi; dar cum s-o facem evidentă şi celorlalţi? Este aproape cu neputinţă. Din nou sîntem obligaţi să recurgem la un adevărat act de credinţă imposibil de justificat.

Trebuie să facem probabil un pariu, să ne expunem unui risc. Dacă, de exemplu, confruntăm creaţia aristului cu creaţia naturii, nu reuşim să găsim un criteriu, deoarece creaţiile artistului sînt foarte deosebite de creaţiile naturii. De o parte, în om, avem o idee directoare; de cealaltă parte, în natură, avem o organizare eterogenă. De o parte, în om, o preocupare; de cealaltă, în natură, o spontaneitate.

Atunci, temîndu-ne să nu fim infideli, ajungem cu timpul să restituim foaia albă la exa-

Scanned with OKEN Scanner

menul nostru. Vreau să spun de teamă să nu trădăm, de teamă să nu percepem într-adevăr realul în sensul devenirii. Ar trebui să trecem de la tomul I la tomul II, la tomul III, IV, şi aşa mai departe. Dar cum să procedăm? Nu ştiu. Probabil că la un moment dat se va produce un hiat, o groapă în care am să cad. Acceptăm aşadar resemnaţi o anumită abdicare. Iată de ce, admiţînd că acest Principiu imanent trebuie totuşi să se manifeste, putem spune: „Dar, în definitiv, nu se exprimă el foarte bine prin aceste vîrtejuri de natură animală, vegetală, prin aceste transformări, prin aceste cataclisme geologice, prin sferele cereşti, prin toată această maşinărie extraordinară? Oare nu-i destul atît?“ Ajungem astfel la ideea că, la urma urmelor, tot ce poate fi mai bun în artă este ceea ce numim arta brută. Mototolesc o bucată de hîrtie; nu pot pretinde că i-am dat o formă conştient organizată, dar, în definitiv, oare eu însumi nu fac parte din natură şi din Principiul naturii? Oare asta nu exprimă ceva?

Această consecinţă este absurdă, o resping din toate puterile mele, bineînţeles, ceea ce nu mă împiedică să-mi spun, în momentele de slăbiciune: „În definitiv, această piatră pe care o culeg de pe plajă, această bucată de lemn care pluteşte pe mare . . .“ Pentru că am şi făcut o alegere, nu culeg orice bucată de lemn, orice creangă: aceasta are o formă deosebită; m-am şi înclinat într-o anumită parte, şi această *înclinare* este primejdioasă. Ea reflectă o *înclinaţie* ,o înclinaţie, omenească . . . Nu ştiu dacă nu contrariez cumva Istoria.

Cum n-o avem la îndemînă pe Pitia, care comunica oracole obscure, dar oricum nişte oracole, sîntem deseori aduşi în situaţia de a suspenda actul nostru de creaţie, oricare ar fi el, oricît de palid, oricît de modest ar fi.

Iată tot felul de semne de întrebare. Şi mă gîndesc că oricum sîntem totdeauna obligaţi să facem o alegere, sîntem siliţi să optăm. De

Scanned with OKEN Scanner

ce n-ar fi opţiunea noastră un risc, un pariu? Nu ştiu limpede ce anume se aşteaptă de la noi. Dar poate că putem acţiona urmînd sfatul dat de Nietzsche la sfîrşitul vieţii sale? În ultimele zile de la Torino, înainte de a fi readus în ţara sa natală, el îi scria prietenului pe care îl numea „il maestro Piero“: „Cîntă-mi un cîntec nou. Lumea este senină. Cerurile se bucură . . .“

Scanned with OKEN Scanner

IV.

MOBILELE CREAȚIEI: REVELAȚIA SINELUI

Dacă, revenind asupra actului creator, am admite că mult mai importantă decît crearea ființei este crearea valorii, am fi probabil mai aproape de misterul creației. Poate că a crea înseamnă în primul rînd a crea o valoare și nu a crea un lucru existent.

Evident, întîi și-ntîi trebuie eliminate diferitele scopuri accidentale pe care și le propune creatorul, mobile care nu sînt desigur cele mai bune. Revanșa pe care și-o ia asupra vieții de exemplu. Deseori, artistul este cineva care nu a „reușit". Omul care se consacră artelor frumoase vrea să facă dovada că e bun și el de ceva: să-și ia revanșa într-un fel sau altul. El își ia revanșa socială. Cazul lui Byron, de exemplu. Byron cel șchiop, Byron cel izgonit de societatea sa și condamnat la eterne călătorii, Byron cel care ducea o viață scandaloasă pentru contemporanii săi. Putem vorbi în cazul său de o voință de a transfera valorile. N-am înțelege o operă ca *Manfred,* nici *Pelerinajul lui Childe Harold,* dacă n-am cunoaște acest aspect al lui Byron. Cu Rousseau se întîmplă același lucru. Și putem spune că, de un secol sau două încoace, sentimentul revanșei însuflețește orice creație.

Înainte de a schimba ființa, vrem să schimbăm în primul rînd valoarea. Vrem să punem un

Scanned with OKEN Scanner

semn pozitiv acolo unde semnul era negativ. Este aspirația adolescenței la *purificarea* vieții. „Schimbăm viața" (Rimbaud): prin poezie, prin basm; și literatura noastră poetică este deseori o literatură de basm.

Această schimbare este într-adevăr o transmutație a valorii.

În sfîrșit, există și alt scop: *sustragerea* din viață. Dacă am putea să nu mai fim o bucată de vreme oameni, și să considerăm umanitatea așa cum s-ar cuveni, cu alte cuvinte ca un ansamblu de insecte, am fi izbiți de această necesitate a omului de a se sustrage din viață prin operă. Scopul creației este să oprească la un anumit moment viața. Același scop este urmărit și prin monumente. Menirea monumentelor este să dureze. Probabil că numai în zilele noastre creația are drept scop niște lucruri efemere. Ce interes mai păstrează articolul de ziar, cu cerneală încă umedă, pe care ne vom grăbi să-l aruncăm la gunoi? „Ultima oră"! ce prostie, dar și ce atracție! (Poate că exemplul limită al ziarului este foarte rău ales, de vreme ce exemplific efemerul într-un caz în care vrem să perpetuăm ceva, cît de cît durabil.)

Păstrarea definitivă a dorinței de a trăi nu se face numai prin monumente, ci și prin instituții, a căror creație, în zilele noastre, nu este consacrată neapărat prin monumente. Conservarea trupurilor, mumifierea, acel gen de voință care nu vrea să cedeze în fața morții... Dar parcă operele literare, artistice, cu care ne-am obișnuit nu sînt și ele un fel de mumifieri? Ce alt interes mai pot prezenta ele pentru noi, dacă nu acela de a fixa ceva care va trece numaidecît? Totuși, acum ne îndreptăm din ce în ce mai mult spre o fixare a efemerului. Cu ajutorul cinematografului, al magnetofonului, vrem să-l captăm. În convorbirile radiofonice, cînd cineva nu izbutește să-și găsească vorbele, gîndim: „Nu-i ceva dinainte pregătit". La Oxford, se practica frecvent această artă a improvizării pregătite. Oricum, toate aceste

Scanned with OKEN Scanner

exemple extreme sînt tot niște exemple de fixare. Revenim mereu la aceeași idee: clipa trebuie perpetuată, trecerea ei trebuie împiedicată. Este ideea lui Faust. Această clipă trebuie închisă într-o operă, ca să nu mai poată scăpa. Opera este un fel de cuşcă în care închidem gînduri şi sentimente.

Dar important în acest caz nu este lucrul pe care îl închidem în cuşcă, ci felul în care ne gîndim că acest lucru va rămîne, va dura, se va putea comunica, se va eterniza. Nu înţelegem această dorinţă de perpetuare. Înțeleg existenţa unei credinţe în viaţa viitoare şi în viaţa veşnică. Sînt destule raţiuni pentru a crede acest lucru. Dar să crezi în perpetuitatea operei pe care ai creat-o gîndindu-te că vei muri... e culmea absurdului! Să admitem că opera se perpetuează de la sine, că este extrem de grea, ca piramidele, sau extrem de uşoară, ca *Odele* lui Horaţiu; să admitem că ajunge pînă la noi din cauza acestei inerţii, sau din cauza acestei subtilităţi extraordinare. Ei bine! tot va muri, şi, cum spune foarte bine un poet, va muri de două ori. Horaţiu a murit o dată, el şi-a văzut opera celebră puţină vreme, apoi, după moartea sa, ea a devenit celebră, cu mari eclipse în Evul Mediu, și în cele din urmă va mai muri o dată.

În consecinţă, e vorba doar de o amînare şi, în fond, căutarea celebrităţii prin operă este de neînţeles. Pentru a vedea limpede, cred că putem încerca să recurgem la punctul de vedere fenomenologic. Fenomenologia are meritul de a fi constatat că, atunci cînd este vorba de eu, nu are importanţă obiectul de studiu ci realitatea care trebuie modelată. Cu alte cuvinte, eul are o structură flexibilă, e totdeauna mobil; el nu trebuie considerat aşadar ca un obiect pasiv, ci ca ceva foarte fluent. Şi, admiţînd că aşa este, nu putem vorbi despre el, dar îl putem evalua probabil. Aici ar trebui să citez cunoscutele cuvinte ale lui Montaigne în legătură cu cunoaşterea de sine şi

Scanned with OKEN Scanner

cu creaţia. Montaigne arată că, de fapt, cunoaşterea de sine se reduce la practicarea sinelui:

„Mulînd pe mine această figură, a trebuit să mă modelez şi să mă prefac atît de des pentru a mă extrage încît tiparul s-a închis şi format de la sine. Nu mi-am făcut cartea mai mult decît m-a făcut ea pe mine, carte consubstanţială autorului, membru al vieţii mele".

Nu putem vorbi despre noi înşine cu sînge rece. Putem încerca să ne cunoaştem pe noi înşine, să ne descoperim nouă înşine, dar ori de cîte ori încercăm să ne revelăm nouă înşine ne înşelăm, sau mai degrabă ajungem la rezultanta dintre două forţe. În consecinţă, opera poate ajuta revelaţia sinelui, dar o revelaţie a sinelui continuă, niciodată întreruptă. Nu putem spune niciodată: „Iată punctul final". Poate că tocmai acest lucru este izbitor în cazul artiştilor. Se cred totdeauna în progres, sau în regres, dar mai ales în progres, ceea ce nu înseamnă mare lucru, bineînţeles, dar demonstrează că se află într-un mers continuu şi n-au încetat să descopere ceva ce poartă în ei. Mereu putem merge mai departe. Unde? Iată ce nu ştim.

Voi cita cuvintele extrem de cunoscute ale lui Valéry în legătură cu *Eupalinos:* „Construind, m-am construit pe mine însumi". Poate că acesta este singurul mod de a ne cunoaşte: verificîndu-ne. Aceeaşi idee a fost exprimată de foarte multe ori. O găsim în *Confesiunile* sfîntului Augustin: „De ce se bucură sufletul regăsind ceea ce iubea mai mult decît stăpînind aceasta dintotdeauna?" Este ideea redescoperirii. Cînd citim *Confesiunile* sîntem fraţi nu atît de caracterul sfîntului Augustin, cît de efortul pe care îl face asupră-şi, şi de felul în care s-a modelat. În Lessing, am găsit următoarea frază: „Nu i-aş fi de loc recunoscător lui Dumnezeu dacă mi-ar propune soluţia tuturor problemelor, pentru că prefer să le găsesc eu însumi",

Scanned with OKEN Scanner

La care adaug un citat din Goethe, scos din *Divan:* „Te înalţă faptul că nu poţi încheia". Vrea Goethe să spună astfel că trebuie să ne oprim „modelarea"? Vrea să spună că sîntem mari pentru că sîntem incapabili să terminăm? Nu, ci pentru că această incapacitate de împlinire ascunde o capacitate de dezvoltare nelimitată. De vreme ce nu putem încheia, putem progresa, şi tocmai astfel ne înălţăm. Iată, cred, sensul cuvintelor lui Goethe. Admiţînd că am reuşi să terminăm propria noastră modelare, exact în aceeaşi clipă am încremeni, şi n-am mai putea face nici o descoperire, n-ar mai putea fi vorba de acea călătorie de explorare care constituie motivul profund al creaţiei. Singura posibilitate de a ajunge mare, acordată unei fiinţe altminteri cam vrednice de milă, este aceea de a nu putea să-şi îndeplinească menirea, dar aceasta înseamnă totodată că respectiva fiinţă are de îndeplinit o menire. Lequier a scris: „Maxima ştiinţei este să facă şi făcînd să se facă". El n-a spus, cum a spus mai tîrziu Sartre că omul se face făcînd. Această formulă o rezerva ştiinţei, dar este o formulă oricum frapantă. „Să faci, şi făcînd să te faci"; da, creaţia înseamnă a face şi, făcînd, creatorul se face pe sine. Nu putem exprima mai bine acest adevăr.

Eul nu are frontiere. Eul nu-şi cunoaşte frontierele decît atunci cînd s-a izbit de ceva, şi cea mai bună modalitate de a te izbi de ceva este aceea de a încerca să faci ceva, în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului. Putem spune oare, din acest punct de vedere, că în dezvoltarea omului există într-adevăr continuitate? Putem spune, oare: creaţia se face unilateral? Nu. Cînd citim biografiile oamenilor de seamă, observăm că ceea ce ne emoţionează nu e ceea ce părea să-i determine la punctul lor de pornire să creeze cutare sau cutare lucru. E faptul că li s-a întîmplat să facă cutare sau cutare lucru, dar aceasta nu datorită voinţei lor autonome. Constatăm, în cazul lor, acea reci-

Scanned with OKEN Scanner

procitate dintre creator și obiectul creat, acea interdependență dintre operă și om. Această interdependență a deviat destinul lor. Datorită ei au ajuns acești oameni pînă la noi, nicidecum așa cum erau, ci așa cum i-a făcut opera lor. Nu prin abnegație, prin sacrificiu, cum se spune de cele mai multe ori în biografiile oamenilor de seamă. Ei n-au făcut sacrificii, n-au dovedit abnegație, ci au fost pur și simplu duși, de la un anumit moment, în asemenea măsură de opera pe care trebuiau să o facă încît au dispărut în spatele acestei opere. Au ajuns ceea ce sînt pentru noi uitînd de ei înșiși.

Sfîntul Francisc din Assisi avea multe talente și aptitudini, chiar și pentru afaceri. A devenit ceea ce a devenit fără voia lui. A fost un moment cînd viața lui a deviat. Dar, ca să luăm un exemplu mai apropiat de noi, Mallarmé se exprima ca Mallarmé abia cînd s-a gîndit că nu mai este Mallarmé. Omul devine cineva din momentul cînd nu mai este ceea ce a fost. Creația l-a făcut pe creator.

În *Ecce Homo,* Nietzsche arată foarte bine cum reacționează reciproc creatorul și creatura, cum devenim ceea ce sîntem. Nu încercînd să adoptăm o conștiință actuală și prezentă de sine, scrie Nietzsche, ci asumîndu-ne o îndatorire, încercînd s-o realizăm în viitor, și-i vorba de o îndatorire dezinteresată:

„În această privință nu mai pot ocoli adevăratul răspuns la întrebarea: cum ajungem ceea ce sîntem, și pe această cale realizez o adevărată capodoperă de conservare a sinelui, de artă a egoismului."

Întotdeauna rămînem în domenul ego-ului:

„Dacă admitem, într-adevăr, că determinarea, destinul îndatoririi asumate depășește cu mult măsura mijlocie, atunci n-ar exista primejdie mai mare decît aceea de a ne descoperi pe noi înșine, în momentul în care descoperim această îndatorire."

Cînd vedem îndatorirea pe care urmează s-o ducem la bun sfîrșit, nu trebuie să ne cu-

Scanned with OKEN Scanner

noaştem pe noi înşine, căci dacă ne cunoaştem pe noi înşine nu ne mai putem îndeplini îndatorirea. Dacă alergătorul ciclist se va gîndi la distanţa pe care trebuie s-o străbată, atunci n-o va mai străbate niciodată; dacă priveşte doar roata motocicletei din faţa lui, atunci înseamnă că merge bine.

„Dacă examinăm din acest punct de vedere erorile pe care le comitem în viaţă, ele dobîndesc un sens propriu. O apucăm pe scurtături, ocolim, ne oprim la marginea drumului, ne complacem în situaţii modeste, îndeplinim cu toată conştiinciozitatea îndatoririle care se află de cealaltă parte în raport cu propria noastră îndatorire.

Astfel se manifestă o mare înţelepciune şi chiar suprema înţelepciune... Să uiţi de tine însuţi, să te ignori, să te diminuezi, să ajungi mai mărginit şi mai modest devine raţiunea însăşi... Este cazul excepţional cînd, împotriva regulii şi a convingerii mele, mă declar de partea instinctului dezinteresat. El lucrează aici în serviciul egoismului şi al disciplinei personale."

Iată cum se declară Nietzsche într-un fel cu totul remarcabil partizan al ego-ului, arătînd cu ego-ul nu se realizează decît prin uitarea ego-ului, prin dispariţia ego-ului, printr-o anulare. El insistă asupra rolului pe care îl are hoinăreala: Nietzsche era un mare amator de plimbări. Nu era un om harnic în sensul în în care înţelegem noi astăzi această noţiune.

„Nu-mi aduc aminte să fi făcut vreodată un efort urmărind ceva anume, în toată viaţa mea nu găseşti o urmă de luptă. Sînt contrariul unui temperament eroic. Să vrei ceva, să aspiri la ceva, să ai în vedere un scop, o dorinţă, toate acestea nu le cunosc din experienţă proprie. Chiar în clipa asta, din nou, mi-arunc privirea spre viitorul meu, un viitor depărtat, aşa cum priveşti marea a cărei suprafaţă se zbuciumă. N-aş dori deloc ca lucrurile să fie alt fel decît sînt. Eu însumi nu vreau să mă

Scanned with OKEN Scanner

schimb. Aşa am trăit totdeauna; niciodată n-am avut dorinţe . . .“

Şi tot în *Ecce homo,* ne spune în legătură cu Zarathustra:

„Pentru Zarathustra, omul este un lucru informe, o materie, o piatră urîtă ce are nevoie de sculptor . . . Dacă în cunoaşterea mea există inocenţă, aceasta se datorează faptului că ea conţine voinţa de a zămisli. Această voinţă m-a atras departe de Dumnezeu şi de zei. Ce-ar mai trebui să creăm dacă ar exista zei? Dar voinţa mea înflăcărată de a crea mă împinge mereu către oameni. Ciocanul este împins în piatră, şi lasă oamenilor o statuie sumară. Eu văd în piatră statuia statuilor. Vai! De ce trebuie, oare, să doarmă ea în piatra cea mai hidoasă şi cea mai dură?“

Acesta e modul propriu lui Nietzsche de a crea, pe care ni-l destăinuieşte în cartea lui, dar ceea ce spune el este valabil şi pentru alţii.

Scanned with OKEN Scanner

V.

ASPECTUL NEGATIV AL CREAŢIEI

Trecînd de la mobilele creaţiei la modurile creaţiei, trebuie să spun că între ele nu există o frontieră adevărată: mobilele pot fi moduri, modurile pot fi mobile. Deosebirea este cam convenţională. Cred totuşi că este destul de utilă.

Mă voi situa pe punctul de vedere pe care l-am avut şi pînă acum, adică acela al esteticii contemporane. Prin „estetică contemporană" înţeleg acea estetică difuză în sensibilitatea epocii, pe care o putem extrage din conversaţii, din opiniile trăite: mă situez aşadar pe un punct de vedere existenţial*, nu acela al teoreticienilor şi al autorilor. Putem refuza cît poftim aderarea la opiniile epocii noastre; oricum sîntem pătrunşi de ele. Înainte de a opta pentru sau contra, admiţînd că am putea opta, trebuie să ştim bine care este situaţia, care este platforma de la care pornim. Dar eu cred că există o viaţă şi o moarte a ideilor, o naştere, o adolescenţă a formelor de gîndire şi a modurilor de simţire. Iată de ce cred că de aici trebuie să pornim şi să procedăm astfel.

Am semnalat că-i foarte greu să găsim, ca pe vremuri, un criteriu al mobilelor creaţiei.

---

* Existenţial nu înseamnă existenţialist (N.a.)

Scanned with OKEN Scanner

Oare creaţia se face în numele unor credinţe, în numele utilităţii, în numele frumuseţii? Toate acestea pot fi adevărate, dar susceptibile de discuţii. Ceea ce mi s-a părut oricum predominant, este ideea de transcendenţă a actului creator.

În consecinţă, creatorul nu creează doar o operă, creează o valoare sau un sistem de valori. În fond, el este aşadar mai important probabil decît Dumnezeul tradiţional, pentru că Dumnezeul tradiţional chiar dacă dispunea de un tabel de valori, Decalogul ,de exemplu, se mulţumea cu atît, în timp ce creatorul contemporan este cineva care nu acceptă acest lucru. În faţa voinţei sale creatoare nu există, ca să spunem aşa, nici un obstacol.

Firește, de aici rezultă o anumită izolare, și chiar o izolare minunată. Creatorul este izolat și fericit de izolarea sa, pentru că este fericit să facă absolut tot ce vrea să facă, neștiind chiar totdeauna ce anume vrea să facă. Rezultă, de asemenea, o anumită fragilitate a creaţiei, pentru că nu mai există o eternitate a operei create. Opera creată este opera care nu e făcută pentru eternitate. De ce? Pentru că depinde pur și simplu de actul creator transcendent. În acest caz, se poate întîmpla să existe schimbare. Creaţia poate foarte bine să nu fie continuă, poate să fie discontinuă, întreruptă, și chiar complet sfărîmată. S-a subliniat forţa divină a artistului creator sau doar a omului creator. Consecinţa va fi o domnie a capriciului, ca atare fragilitatea operei, și fragilitatea existenţei în general, ceea ce conferă totodată operei create o valoare infinită, pentru că am descoperit că o operă creată este cu atît mai preţioasă cu cît sîntem mai îngrijoraţi pentru zilele ei.

Această concepţie a contribuit la reabilitarea instantaneului, a efemerului. Pe vremuri, se spunea: „Este efemer“. Și acesta era un cuvînt de dispreţ. Acum, contemporanii noștri sînt ispitiţi să spună: „E efemer: ce minunat!“ Ne

Scanned with OKEN Scanner

este frică să găsim ceva prea durabil, pentru că avem impresia că nu-l vom mai putea schimba, că este un bloc ce oprește efortul nostru.

Un mod al creației constă așadar în *distrugere*. Este cu totul paradoxal să pretindem că un mod al creației poate fi distrugerea, dat fiind că distrugerea pare contrariul absolut al creației. Să începem spunînd că aparent acest lucru e de nesusținut și chiar de neînchipuit aproape.

Omul luptă împotriva distrugerii. Timpul trece, lumea ne scapă. Toți filozofii au constatat existența entropiei, adică a degradării energiei care ne va face să trecem de la formele nobile la formele inferioare. Cînd Claude Bernard a definit viața ca „ansamblul forțelor care se împotrivesc morții", el definea viața la un mod negativ. Într-adevăr, viața este ceva cu totul excepțional pe lume (Bergson afirmase acest lucru), și atît de extraordinar încît zilnic ne abordăm spunîndu-ne: „Ce mai faci?" Pentru că oamenii au vaga conștiință a fragilității lor, deși folosesc aceste formule fără să se gîndească. În fond, e un miracol că stăm în picioare, dacă ne gîndim la ansamblul de forțe care ar trebui să ne culce la pămînt.

Important e să mergi împotriva forțelor de distrugere. Kierkegaard remarcase, în elogiile pe care le-a adus existenței, că obiectivitatea înconjoară existența de pretutindeni și că, în fond, existența nu se poate defini decît în mod negativ. Existența este un fel de contraofensivă, dar noi sîntem tot timpul mai degrabă în defensivă. În sensul kierkegaardian, normal este să nu existăm și, totuși, singurul lucru interesant este să existăm.

Cum putem spune, oare, atunci că distrugerea este un mod al creației? În primul rînd mi se pare că nu putem spune acest lucru.

Tot așa se întîmplă și atunci cînd ne situăm nu din punctul de vedere al individului, ci din punctul de vedere al civilizațiilor. Locul comun

Scanned with OKEN Scanner

conform căruia civilizaţiile sînt muritoare este cît se poate de adevărat. Iată de ce sîntem mai indulgenţi, chiar tineri fiind, cu instituţiile, monumentele, oamenii care se străduiesc să călfătuiască spărturile prin care societatea poate lua apă din toate părţile. Îi vedem pe aceşti oameni pe care îi numim conservatori trebăluind de zor pe puntea corăbiei societăţii şi încercînd să împiedice scufundarea ei totală. Conservatorul unei biblioteci încearcă să reţină cărţile care pot să-i scape de pretutindeni. Aleargă de colo-colo ca să astupe spărturile, iar conservatorii de muzeu, la rîndul lor, conservă, de asemenea, cu preţul multor eforturi. Aceasta nu-i, bineînţeles, decît o parte cu totul negativă a operei lor, dar totuşi mai importantă decît s-ar putea crede.

Fabricarea unei maşini nu este totul. Această maşină trebuie să fie, cum spunem noi, „întreţinută". Trebuie să-i asigurăm mijloacele de a putea urma impulsul ei iniţial. Tot aşa şi ceea ce numim „regim" în cazul sănătăţii oamenilor şi a animalelor, regim negativ, care nu înseamnă să iei medicamente, ci să nu faci ceva care ar putea compromite un echilibru natural şi spontan.

Este evident că, de vreme ce creaţia implică şi conservare, de vreme ce implică întreţinere, de vreme ce implică sistematizare, creaţia operei de artă impune nu numai îngrijiri preliminare, dar şi considerabile îngrijiri ulterioare. Într-un cuvînt, ea trebuie să fie tot timpul recreată, resuscitată, chiar cînd este vorba de o piatră.

Distrugerea poate fi cu toate acestea un mod al creaţiei. În primul rînd graţie eliminării.

Orice operă, indiferent care, pretinde o eliminare; în general, nu sîntem destul de sensibili la acest aspect ale operei. Credem că opera se creează prin creştere, că se face, ca să spunem aşa, tot la un mod animal. Dar nu-i adevărat. Dimpotrivă, foarte deseori ea se face prin descreştere. Astfel, sculptorul îşi petrece

Scanned with OKEN Scanner

vremea eliminînd cîte ceva de pe modelul pe care l-a făcut pentru a da forma, bineînțeles cînd nu ciopleşte de-a dreptul. Eliminarea este cel puţin tot atît de importantă ca şi adăugarea. Şi principala sarcină a multor pictori de astăzi este să şteargă.

Nu trebuie să mai insist în ceea ce priveşte poezia. Munca poetului contemporan constă în a reduce într-un singur vers ceea ce se exprima la început în cinci sute. Ea reprezintă contrariul esteticii clasice, unde se impunea să dezvolţi; să faci asemenea studentului, asemenea elevului silitor, douăsprezece pagini, douăzeci de pagini, patruzeci de pagini, dacă se poate, în funcţie de gradul examenelor şi de vîrstă. Cu cît mai multe pagini, cu atît mai bine, şi ai impresia că ai realizat o operă frumoasă. De fapt, nu-i adevărat. Dezvoltarea este deseori contrariul creaţiei. Valéry spunea că în creaţie există un tropism pentru lucrurile simple, dar că atunci cînd nu există tropism sîntem obligaţi să optăm, să preferăm, să alegem! „Consider că alegerea este rudă apropiată cu invenţia, şi că diferenţa se reduce probabil la cea existentă între simplu şi complex. Există alegere, nu există decît alegere, cînd ansamblul posibilelor este un ansamblu de obiecte simple sau de elemente definite de o singură însuşire pe care o putem raporta la o gamă, ca şi în cazul culorilor. Căutăm atunci să ne situăm într-o asemenea stare încît să ajungem automat la o hotărîre. Căutăm să ne găsim un fel de tropism".

„Dar dacă obiectele sînt foarte complexe, se va produce în noi un efort pentru a construi starea uneori inaccesibilă care ar trebui să ne facă în cele din urmă să emitem, să scoatem din noi o hotărîre tot atît de imediată ca şi cea precedentă. Acest efort este semi-conştient, şi constituie invenţia."

Pornind de la această complexitate putem vorbi de un fel de voinţă de a ajunge la o simplificare, la un tropism am putea spune ar-

Scanned with OKEN Scanner

tificial, pentru că nimic nu egalează primul tropism, tropismul natural, care constă în a merge drept la ţintă eliminînd tot ce se află în jurul ţintei, tot ce nu este ţintă. Aşadar, alegerea este neîntreruptă şi, ca atare, negaţia este şi ea neîntreruptă, fie că e vorba de modelele care trebuie alese, de tehnicile care trebuie folosite, de scopurile care trebuie urmărite. La şcoală, copiii învaţă toate păţaniile lui Bernard Palissy, sau mai bine-zis, glorioasa lui aventură, alegerea lui chinuitoare: el ajunge treptat să elimine tot ce-l înconjoară.

Benvenuto Cellini, în *Viaţa lui (. . .) scrisă de el însuşi*, vorbeşte despre această alegere. Uneori, creaţia trebuie preferată vieţii. În orice caz, chiar cînd rămînem la creaţie, trebuie să preferăm o creaţie altei creaţii. Se prezintă o multitudine de posibilităţi. În fiecare clipă trebuie să alegem una dintre ele, trebuie să urmăm o direcţie. E cam ca atunci cînd, adolescenţi fiind, trebuie să ne alegem o carieră. Toată lumea din jur ne somează să spunem ce preferăm şi, dacă preferăm din toate cîte puţin, situaţia devine delicată. A prefera ceva este o mare încercare, pentru că sîntem siliţi să lăsăm deoparte celelalte lucruri. De aceea, drumul creaţiei este un fel de calvar pentru creator, în orice caz pentru creatorul sensibil. L-am putea compara şi cu acel sfînt Sebastian străpuns de săgeţi pe care îl vedem în tablourile Renaşterii italiene. El constituie, într-adevăr, portretul celui care creează. Fiecare săgeată corespunde sacrificiilor pe care a trebuit să le facă pentru a reuşi să realizeze o „operă“, adică acel ceva rotund, pe care îl ţinem în mînă, care nu are nici goluri, nici umflături, căruia nu-i putem adăuga sau suprima nimic, ceva care ni se prezintă ca o plantă, sau ca un animal tînăr.

Nu-i putem găsi nici un cusur, nici o lipsă, pentru că ele au fost eliminate de la bun început. S-a eliminat tot ce putea fi asperitate. Iată aşadar un lucru cert: creaţia se face totdeauna

Scanned with OKEN Scanner

prin eliminări, indiferent de ce-am putea crede noi. Avem prea multe idei, avem prea multe cunoştinţe, avem prea multe informaţii: sîntem obligaţi să începem eliminînd. Vorbim mereu de munca de bibliotecă, de cercetare... Este absolut necesară, dar există ceva mult mai necesar: să uităm tot ce am adunat. Este un efort mult mai mare să te despovărezi de tot acest bun dobîndit decît să acumulezi. Este mult mai greu, pentru că trebuie să riscăm, trebuie să facem sacrificii.

Despre cine spunea Gide: „E un mare leneş?“ ... Era vorba de un prieten care veşnic trebuia să scrie o carte despre care vorbea întruna, şi care îşi petrecea timpul adunînd informaţii cu privire la ceea ce urma să scrie; îngrămădea note. Era un om foarte harnic, dar cu toate acestea un mare leneş din punctul de vedere al creaţiei, pentru că niciodată nu avea curajul să lucreze pe viu, lucrînd mereu pe inert.

Am vorbit despre eliminare. Or, există şi un alt mod de distrugere. Eliminarea nu înseamnă o adevărată distrugere. Să trecem la adevărata distrugere.

Putem vorbi de o distrugere din slăbiciune. Este ceea ce se întîmplă deseori în cazul copiilor, al oamenilor slabi, al bolnavilor. Ei distrug din slăbiciune, pentru că simt nevoia să-şi exercite activitatea, sau cîteodată, agitaţia. Atunci distrugerea nu este decît o derivaţie, o compensaţie. E mai uşor să distrugi decît să creezi. Distrugi repede, creezi încet, înţeleg: durabilul. Faptul că un copil distruge este deseori un semn că voia să creeze; voia să construiască şi aduce cu sine distrugerea, dar cei din jurul său nu înţeleg acest lucru. Este vorba totuşi de o voinţă de a construi. Dar o voinţă vană, sortită eşecului. Copilul distruge, şi-n cazul său această slăbiciune este însoţită de curiozitate. Ar vrea să ştie ce conţine un obiect complex, care este adevăratul său resort. În loc să procedeze la o analiză, procedează la o demontare,

procedeu mai rapid, dar delicat. Această demontare este în mod fatal o distrugere cînd nu mai poate fi urmată de un procedeu de remontare.

Există aici desigur dorința de a avea un lucru absent pe care copilul, omul slab îl vrea, și această voință de a avea un lucru absent îl determină să nege prezentul, să-l suprime. Să remarcăm faptul că acest mod de distrugere prezintă caracteristici comune creației: spontaneitatea, rapiditatea și, de asemenea, plăcerea de a distruge, pentru că există efectiv o plăcere în a sparge ceva. Cum s-ar explica altfel excesele care au loc de sărbători?

Poate există și o distrugere care nu se datorește slăbiciunii, ci unui exces de forță. Este cea a puternicilor de tipul lui Tiberiu, de exemplu, și al lui Xerxe. Excesul lor de putere îi îndeamnă să distrugă. Distrug pentru că vor să creeze dar vor mai mult decît să creeze, vor să depășească stadiul creației. Ei trăiesc deasupra creației, întrucît creația cere mijloace, o organizare, o economie, întîrzieri, răgazuri ce pot fi foarte importante. Violența, dimpotrivă, este recompensată imediat printr-o mare bucurie. Violența este o pasiune profundă, puternică, foarte amețitoare. Creația se schimbă în distrugere din cauza *hybrisului,* a excesului. Se merge prea departe, se țintește mai sus decît ținta, e vorba, ca să spunem așa, de o negare a creației ca urmare a unei iubiri excesive pentru creație.

Este sigur că, distrugătorii, din exces de forță, sînt deseori niște creatori virtuali, niște oameni care ar vrea să creeze, dar sînt depășiți de opera lor. De asemenea, se poate întîmpla ca o distrugere să se facă din iubire de sine și să meargă pînă la distrugerea de sine. Un exemplu celebru este acela al lui Erostrat care distruge templul Dianei din Efes, pentru ca numele lui să apară în dicționare și în istorii. Este un fenomen destul de straniu, care ne oferă încă o formă de creație prin distrugere:

Scanned with OKEN Scanner

un mod de a ne crea pe noi înşine prin autodistrugere. Acest mod de creaţie poate fi eroic, dar este în acelaşi timp şi facil.

Să ne reamintim exemplul acelui grec care s-a ars de viu la Olimpia, Peregrinos. S-a urcat pe un rug în faţa grecilor adunaţi şi s-a mistuit. Meditase şi ajunsese la concluzia că nu poate face nimic care să-i aducă nemurirea, din nici un punct de vedere. Atunci şi-a spus: „Mai există, totuşi, ceva de făcut, şi-anume să mă sinucid în public la un mod spectacular." Acesta era substitutul unei creaţii. Peregrinos n-a putut crea, dar numele său a ajuns totuşi pînă la noi. Aşadar, el n-a dat greş în tentativa sa. În schimb, dacă ar fi făcut o statuie poate că n-am mai fi regăsit această statuie, cine ştie? Sau am fi regăsit-o mutilată (şi pentru un antic ea n-ar fi trecut drept o operă).

Dar ajungem acum la un punct care ni se pare mai interesant: distrugerea pură şi distrugerea voluntară, sub aspectul ei sacru. Putem vorbi, oare, de o apoteoză a distrugerii? Putem susţine, oare, că distrugerea ca mod de creaţie este ceva natural şi uman în acelaşi timp? . . . Poate că da.

În primul rînd, dacă privim în jurul nostru, vedem că natura, pe care o admirăm pentru fecunditatea ei, este o mare distrugătoare. Să ne amintim ce spune despre natură Alfred de Vigny în *Casa păstorului.* Poate că punctul de vedere al lui Vigny este mai exact decît punctele de vedere optimiste conform cărora natura ne apare ca o forţă pur creatoare. (Optimiştii sînt încredinţaţi că numai minoritatea are dreptul să cîştige.) Dar nu există, oare, pe de altă parte, o legătură între ceea ce altădată numeam convenţional frumuseţe şi o anumită risipă, o anumită distrugere? Oare n-am putea relua formula lui William Blake: „Frumuseţea înseamnă exuberanţă?"

Da, exuberanţa este desigur o formă a frumuseţii la care sîntem sensibili: un anumit exces, un anumit fast în producţia naturii ne

Scanned with OKEN Scanner

uimește și ne poate orbi chiar; de asemenea, ideea că și atunci cînd totul s-a pierdut, cînd totul a murit, cînd totul a fost aruncat, mai există ceva care renaște. În *Jurnalul* său, Marc Aureliu are o foarte frumoasă cugetare: „Chiar atunci cînd vezi cum florile se ofilesc în jurul tău, cum ființele mor, cum totul dispare, spuneți că, în aceeași clipă chiar, există altceva care crește, alte lucruri care vor înflori, care se vor dezvolta." Este ideea eternității vieții prin distrugere. Zadarnic distrugem, ceva va reveni totdeauna. Această idee o găsim exprimată și în *Bhagavad-Gita**: războinicul este cuprins de frică și de groază spunîndu-și: „Ce măcel voi săvîrși! Oare n-ar fi mai înțelept, mai drept, mai omenesc să nu mă avînt în bătălie?" Și zeul Krișna îi spune: „Nu te teme. Totul este tăiat, secerat dinainte. Să nu mai vorbim despre asta. Dar după aceea totul va fi înlocuit însutit, înmiit, de zece mii de ori. Tu n-ai de ce să te temi. Trebuie să-ți faci doar meseria, să împlinești legea casei tale, și să nu te îndeletnicești cu altceva".

Să încercăm să examinăm această idee dintr-un anumit unghi. Înțeleg foarte bine tot ce putem spune împotriva ei, dar afirmația că distrugerea n-are importanță în sine vădește o optică grandioasă.

Există oare civilizații în care distrugerea a putut fi un mod de creație și de acțiune? Într-o carte foarte interesantă, Georges Bataille vorbește îndelung despre ceea ce numește el „nimicirea"**, distrugerea gratuită, distrugerea ab-

---

* Cea mai veche și cea mai importantă dintre lucrările epice cu caracter didactic din India. Data apariției este discutabilă, dar ea poate fi urmărită pînă în secolul IV î.e.n. (N. trad.).

** În original, autorul creează o simetrie lexicală folosind verbele *consumer* (a nimici, a distruge) și *consommer* (în sensul de a consuma, a folosi) și substantivele derivate. Cum păstrarea acestei simetrii ar produce confuzii, preferăm o traducere mai explicită (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

surdă, stupidă, se pare, din punct de vedere raţional, şi enumeră cîteva forme de civilizaţie în care această distrugere joacă un rol important. Nu e vorba de un lux, în măsura în care un obiect de lux ne poate produce o bucurie. Este ceva superior luxului, pentru că obiectul de lux poate fi un obiect de consum. În aceste civilizaţii, dimpotrivă, este vorba de ceva „nimicit" fără să ne producă bucurie, fără să-l „consumăm".

Aşa se întîmplă în civilizaţia *potlatch**, binecunoscută după lucrările lui Marcel Mauss. Această civilizaţie se manifestă printr-o continuă rivalitate între triburi: care va reuşi să facă cele mai frumoase daruri, să prezinte cele mai frumoase covoare, să ofere cele mai îmbelşugate ospeţe, pe scurt, care va reuşi să dovedească mai multă risipă. Civilizaţiile *potlatch* sînt civilizaţii în care se practică distrugerea, sau, cum spune Bataille, „nimicirea", şi nu consumul, pentru că în cazul consumului putem spera o întoarcere, un echilibru între produse. Prin „nimicire", „ceva" este cheltuit pentru „nimic".

Instituţia cavalerismului nu prezintă şi ea oare exemple de distrugere, de nimicire? Da, desigur. O seamă de civilizaţii s-au format în ciuda legilor economice recunoscute. În Arabia, înainte de Mahomed, triburile se războiau între ele nevrînd să se supună nici unei legi profane sau religioase, iar bărăbăţia oamenilor se manifesta prin fapte de vitejie care se integrează în domeniul nimicirii pure. Mahomed le-a pus capăt impunînd o lege religioasă care este în acelaşi timp şi lege civilă.

Lamaşii din Tibet reprezintă comunităţi religioase absolut închise care se caracterizează nu numai prin faptul că tot ce produc consumă —

---

* Cuvînt englez provenind dintr-o limbă a indienilor din America, însemnînd dar sau distrugere cu caracter sacru. Oferirea acestui dar constituie în acelaşi timp provocarea de a face donatorului un dar echivalent (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

trăiesc absolut izolate — ci şi prin aceea că risipesc tot ce produc. Dorinţa de sărăcie este însoţită de o delapidare a bogăţiilor, acestea neintrînd în ciclul cu care sîntem noi obişnuiţi.

Bataille observă, de asemenea, că în Evul Mediu, biserica, fără să încurajeze nimicirea, sprijinea consumarea totală, întrucît proscria împrumutul cu camătă şi nu vedea o necesitate în a împrumuta şi a da cu împrumut.

Aproape în toate părţile, în toate epocile, castele militare au încurajat foarte mult nimicirea. E de prisos să insistăm în această privinţă, pentru că sînt lucruri ce pot fi mereu exemplificate, al căror aspect negativ, şi nu cel măreţ, îl constatăm, dealtfel, deseori. Este aspectul ilustrat de Don Quijote, aspectul ilustrat de ducele de Soria despre care vorbeşte Balzac. Ajungem aici la ceva şi mai esenţial: ideea unui anume tip de sacrificiu care este un sacrificiu total, şi un sacrificiu, se pare, în primul rînd absolut iraţional, absurd.

Un exemplu izbitor ne oferă aztecii. Civilizaţia aztecă, ultima civilizaţie a Mexicului, a oferit spaniolilor care au debarcat acolo un exemplu cumplit, şi-anume sacrificarea a mii de oameni. În ce scop? Pentru a hrăni soarele, pentru ca soarele să poată răsări a doua zi.

Uneori, aceste sacrificii au determinat tot felul de creaţii: nu numai a instituţiilor rituale, dar şi edificarea unor temple. Distrugerea aduce cu sine creaţia, chiar o creaţie care se poate perpetua multă vreme. Şi astăzi, templele sînt locul în care se operează o distrugere, adică un sacrificiu. Pentru a exista sacrificiu trebuie să existe edificare şi construcţie, iar sacrificiul, la rîndul său, este o regenerare care îngăduie creaţii, nu numai creaţii materiale, dar şi creaţii spirituale. Distrugerea nu este un terminus, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci un punct de pornire, un stimulent. Fie că este vorba de o victimă sacrificată în mod real sau numai simbolic, acţiunea de distrugere declanşează tot felul de lucruri care sînt nişte creaţii,

Scanned with OKEN Scanner

creaţii materiale, creaţii spirituale, creaţii sociale.

Georges Bataille observă, după Dostoievski şi alţii, că prin intermediul unui domeniu sacru, acţiunea de distrugere dă naştere unei comunicări intime între călău şi victimă. Este o idee profundă, cînd se pune în cauză sacrul. Sacrul implică totdeauna distrugere, dar, în acelaşi timp, însuşi cuvîntul o spune, şi „consacrare", consacrarea victimei. Acest ins era cîteodată un om cu totul de prisos. A fost ales ca victimă. Ce înnobilare! Imediat i se atribuie o demnitate. Victima este înălţată în acest caz la un rang foarte înalt. Ne putem întreba ca atare dacă semnificaţia sacrului nu se refugiază cumva şi în războaiele moderne.

Există aşadar un mod de creaţie care este distrugerea, oricît de straniu s-ar părea, şi ajungem să-l înţelegem graţie noţiunii de sacru. Sacrul oferă o posibilitate de regenerare prin modalitatea distrugerii.

Această delapidare, această risipă, această nebunie distructivă produce o beţie dionisiacă descrisă deseori, acumulînd în acelaşi timp ruinele, ceea ce rămîne la sfîrşitul procesului de distrugere. Cît priveşte victimele, ele sînt glorificate; ocupă un rang de seamă; suscită multe creaţii de tot felul, monumente, instituţii, discursuri, şi cîte altele... Ce nu se face pentru victime! Ruinele pot fi de asemenea un izvor rodnic de creaţii. Ele intră într-un ciclu, care este un ciclu închis, pentru că aceste ruine pot suscita la rîndul lor opere de artă. Au şi suscitat foarte multe. Ele hrănesc inspiraţiile.

Aceste ruine sînt deseori contrariate prin ceea ce numim restaurare, care poate merge pînă la reconstituire. În acest caz, se pune o problemă. Restaurînd, contrariem modul de creaţie, care este distrugerea, determinînd trecerea ruinei de la o stare la alta. N-am căderea să hotărăsc dacă ruinele trebuie sau nu reclădite. Pot spune doar că primejdia care ameninţă ruinele este aceeaşi fie că sînt restaurate,

Scanned with OKEN Scanner

fie că sînt lăsate ca atare. Cînd sînt restaurate pînă la reconstituire, pierd ceva esenţial. Nu cîştigă nimic prin ce le-am putea da noi. Noi nu putem realiza o creaţie cu ceva care a început să fie distrus, căci este o iluzie să ne închipuim că putem crea cu ceva distrus. Din aceste ruine se va naşte poate altceva, spontan, şi poate că e mai bine să creăm aiurea.

Oricum, iată-ne ajunşi la simbolul creaţie-distrugere, care este simbolul lui Shiva. Shiva nu este numai distrugător. Aş spune chiar că este creator tocmai pentru că distruge. Există pe lume un prea plin. Pînă aici a fost necesară o „economie" de cheltuieli pentru a echilibra o „economie" de cîştiguri.

Pentru a încheia cu aspectul negativ al creaţiei, trebuie să semnalez o seamă de sisteme aproape construite în vederea nimicirii lor. Astfel, într-o zi, Georges Bataille spunea cît ar fi fost de fericit să construiască un sistem minunat, aşa cum spiritul omenesc a şi reuşit în anumite epoci, epocile într-adevăr creatoare. Este vorba de acele sisteme bazate pe o armonie, pe o simetrie admirabile, pentru că lucrurile îşi răspund reciproc şi totul este limpede, totul se explică, totul se înlănţuie; de la un principiu ajungem la consecinţe, care la rîndul lor, servesc ca noi principii, etc., şi sistemul umple de mulţumire spiritul omenesc. Bataille mai spunea că acest sistem care ar semăna cu un titirez olandez, sclipitor şi bine echilibrat, i-ar place să fie prevăzut la bază cu un suport, astfel încît, retrăgînd brusc suportul, totul să se poată prăbuşi.

Putem face ceva pentru a simţi bucuria de a destrăma într-o clipă ceea ce am plătit probabil cu ani de trudă. Şi această idee trebuie să intre, în definitiv, în vitrinele muzeului de estetică. Ea se întemeiază pe *postulatul* creării de către artist nu numai a fiinţei, ci şi a valorii. Valoarea nu există în sine; nu există, în afara noastră, ceva care s-ar putea eticheta ca valoare. Cu alte cuvinte, valoarea este un lucru

Scanned with OKEN Scanner

inventat. Iată încă o idee absolut contemporană și care ar putea fi exprimată în imagini.

În *Robinson Crusoe,* Robinson este trezit într-o noapte de o voce care îi spune: „Ce-ai păţit, sărmane Robinson?“ Și el crede că are de a face cu cineva, că va avea în sfîrșit un interlocutor. Dar nu e decît papagalul — care îl însoţeşte pe Robinson și care a învăţat să repete tînguirile și văicărelile acestuia. Cel pe care îl aude este el însuși.

Acesta e și cazul sensibilităţii estetice contemporane. Credem că auzim o chemare, și apoi ne spunem: „Aș, de unde! chemarea vine din mine“.

Dar mai există și o altă atitudine, cea a lui Robinson descoperind în nisip urme care nu sînt ale sale, ci ale lui Vineri, cu care se va întîlni mai tîrziu. De astă dată are de a face cu ceva deosebit, este vorba, într-adevăr, de o scară de valori, pe care n-a inventat-o el, este o descoperire care l-a salvat din singurătate.

Ambele atitudini apar în aceeași carte, una dintre cărţile cele mai importante din cîte s-au scris vreodată.

Scanned with OKEN Scanner

VI.

MODURILE POZITIVE ALE CREAȚIEI: INSTANTANEUL

Cum se poate trece de la modul negativ al creației la un mod pozitiv? Iată întrebarea.

Această trecere se poate face foarte simplu, prin sentimentul vidului, în primul rînd. Sentimentul vidului este un sentiment care, fără să dramatizeze ceva, fără să-i acorde cîtuși de puțin o valoare metafizică (așa cum a procedat teoria Çunya*, în India), este foarte simplu, și-l resimțim cu toții. Încercăm să ne vindecăm de el cu ajutorul activității: există o activitate care se aplică obiectului, o activitate, nu voi spune „exterioară", întrucît cuvîntul exterior a dobîndit deseori un sens peiorativ, și pe nedrept, căci ea ne împedică să reflectăm la ceea ce am numit noi condiția noastră, care nu-i bună; tot pe seama acestei activități trebuie

---

* Çunya (Śŭnyata), sistem idealist subiectiv în curentul Mahāyāna (curent apărut la începutul erei noastre, sau chiar mai devreme, în școlile budiste care predau doctrine speciale despre Buda). Çunya sau doctrina vidului este un sistem în idealismul subiectiv. Metoda acestei doctrine constă în enunțarea dogmatică a unor principii sau fapte particulare și apoi negarea lor dogmatică sau afirmarea contrariului (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

să punem și transformările pe care le operează ea în lume.

Totuși, există un alt fel de activitate, o activitate mentală, interioară, deosebită de activitatea socială. Această activitate a fost considerată deseori ca o inactivitate. Într-adevăr, ea poate îmbrăca aparențele inactivității. Din acest motiv, cei aparent inactivi se apără în raport cu cei aparent activi, și de aceea Leonardo da Vinci îi spunea lui Lodovico Sforza, tiranul Milanului: „Eu creez cînd par inactiv". Aceasta, desigur pentru a răspunde la vreo critică a lui Sforza, care își petrecea vremea fortificînd orașe, conducînd oști, organizînd o politică, în timp ce Da Vinci nu părea să iasă din găoacea lui.

Într-o scrisoare din Suedia, Rainer Maria Rilke spunea: „M-am întrebat deseori dacă acele zile cînd sîntem siliți să fim leneși sau indolenți nu sînt tocmai zilele care aduc mărturia celei mai profunde activități". Pentru că punctul de vedere al societății nu este în mod obligatoriu și punctul de vedere al individului. Din punctul de vedere al societății, un individ trebuie să aibă o slujbă, o funcție, să colaboreze util spre binele public. Cum se va putea apăra, oare, cel care exercită un alt mod de activitate? Ce va putea răspunde?

Pînă acum problema n-a fost rezolvată. Societatea spune: „Voi pretindeți că trebuie să folosiți timpul vostru pentru voi, și că vă trebuie chiar și mijloace de trai, mijloace care să vă asigure mai multă sau mai puțină independență. Dovediți-ne că opera voastră, cea care este în gestație, merită osteneala". Din nenorocire, știm că opera merită osteneala abia mai tîrziu, și prea tîrziu. E foarte greu așadar să conciliem cele două tipuri de activitate.

S-a întîmplat să mă gîndesc uneori la Albert Samain, și vedeam, citindu-l, palate minunate, castele, lacuri, peisaje magnifice, o viață plină de fast, de strălucire, de podoabe . . . Mai tîrziu, am aflat că era funcționar la primărie. Mi s-a

Scanned with OKEN Scanner

părut atunci, ca şi-n cazul lui Charles-Louis Philippe, că între activitatea socială şi cealaltă activitate, contrastul e prea mare şi că, din păcate, acest contrast nu avusese probabil consecinţe bune. „Mi-e sufletul infantă-n veşminte de paradă", da, dar în acelaşi timp expediez o adresă: „Ca răspuns la scrisoarea dumneavoastră din cutare zi, am onoarea . . .". E aici ceva supărător. Să ni-l închipuim pe Samain cerînd o majorare de salariu de o sută de franci şi scriind în acelaşi timp: „În seara asta e sărbătoare la Bergamo în palatul Lanzoli . . .". Cum să-i mai explice şefului său că el, Samain, are dreptate cînd scrie că la Bergamo era zi de sărbătoare? „Domnule, nu pentru asta primeşti dumneata leafă". E vorba aici de o neînţelegere permanentă, din care nu văd acum decît aspectul minor, dar ea a avut şi aspectele sale majore: Chatterton, de exemplu. În acest caz, neînţelegerea e foarte greu de rezolvat. Există soluţii, sau mai degrabă nişte încercări de soluţionare, dar nu putem spune că pînă în prezent s-a dat într-adevăr o soluţie.

Aşadar, pe de o parte avem inactivitatea aparentă, care este un anume tip de activitate, iar de cealaltă, o activitate aparentă care poate ascunde o inactivitate reală. Aceste două activităţi se contrazic. Să mergem mai departe şi să examinăm neînţelegerea dintre intelectual şi artist. Conflictul este mai interior şi neînţelegerea este probabil mai profundă, căci, uneori, creatorul are nevoie de ochelari de cal pentru ca să vadă numai ce e în faţa lui, să se priveze de tot felul de satisfacţii care sînt doar satisfacţii ale curiozităţii.

Valéry Larbaud şi-a intitulat foarte ingenios una dintre cărţile sale: *Lectura, acest viciu nepedepsit.* Or, reflectînd asupra acestui titlu, vom vedea că lectura nu e un viciu nepedepsit, pentru că prilejuieşte un vagabondaj care ne poartă pretutindeni. Poate că nimic nu e mai primejdios, din punctul de vedere al creaţiei, pentru că lectura ne angajează pe drumuri

Scanned with OKEN Scanner

foarte depărtate de cele care ne pot fi de folos. Ne rătăceşte.

Lectura ne poate duce mai departe, ne poate determina să facem documentări, anchete, bibliografii. Aceasta înseamnă sfîrşitul anticipat al oricărui gen de creaţie. Într-adevăr, pe cît de folositoare şi necesare sînt documentarea şi bibliografia, şi tot ce putem face cu ajutorul cărţilor, pe atît de nefaste sînt ele din punctul de vedere al creaţiei, căci sîntem obligaţi să abandonăm cărarea îngustă, unde nu vedem prea bine ce se petrece în faţa noastră, pentru marile drumuri minunat împodobite, foarte bine luminate, şi pe care le-au deschis predecesorii noştri.

Ce facem în acest caz? Nu putem inventa nimic, e imposibil. Şi se întîmplă să ne rătăcim de-a binelea. Iată de ce susţinea Auguste Comte că vidul cerebral este un lucru absolut necesar: să nu citim, să nu ascultăm, să urmăm propria noastră idee sau propriile noastre sentimente. Îmi amintesc de cuvintele lui Degas: „Ce speri să mai faci dacă în timpul unei călătorii cu trenul nu eşti în stare să te lipseşti o jumătate de oră, o oră, de o carte sau de un ziar?“ La urma urmei, nişte oameni atît de deosebiţi unul de altul, ca Auguste Comte şi Degas, nu greşeau. Să ne situăm pe punctul lor de vedere: ei vor să încheie, şi să încheie ceva care există în ei, sau cel puţin li se pare că există în ei. Şi refuzul de a umple vidul, prin cunoştinţe străine, prin idei străine comportă o compensaţie: cînd urmărim o idee personală, cînd avem o iniţiativă absolut personală, aceasta ne determină să citim, dar ce să citim? Ei bine! cărţile care abundă în sensul preocupării noastre, care ne pot folosi, hrăni. Cu alte cuvinte, punem lectura *după,* în loc s-o fi făcut *înainte,* pur şi simplu. Punem călătoriile *după,* în loc să le fi făcut *înainte.* Faptul că lui Poussin i-a folosit atît de mult şederea la Roma se datorează pasiunii sale anterioare pentru cerul roman, pentru ţinutul şi monumentele romane,

Scanned with OKEN Scanner

pentru ruine... El s-a îndrăgostit de două trei ori de toate acestea încă înainte de a fi sosit la Roma, propriile sale mijloace fiind insuficiente şi, din aceleaşi motive, şederea la Roma i-a fost infinit de folositoare.

Cu alte cuvinte, înainte de a putea vorbi de creaţie este necesară o maturaţie, o pregătire personală. De aceea, fecundarea este posibilă tocmai atunci cînd sîntem cufundaţi în noapte şi încercăm să facem lumină, şi ne pare rău că nu avem o carte pe care s-o putem citi în continuare, sau un spectacol pe care să-l putem privi în continuare.

Într-o zi, în timpul ultimului război, cineva îmi spunea: „Acum, iau totdeauna o carte cu mine, pentru că în caz de alarmă, metroul se opreşte, sîntem cufundaţi în beznă şi pierd un ceas, un ceas şi jumătate". Nu i-am spus: „Ai un noroc formidabil, ca şi norocul automobiliştilor, cînd au o pană. Pot vizita în sfîrşit ţara pe care o străbat, lua contact cu locuitorii, vedea anumite spectacole ale naturii, învăţa cuvinte din limba respectivă...". Dar nu, maşina lor goneşte din ce în ce mai repede, pentru că mereu vor ca seara să fi ajuns mai departe decît speraseră dimineaţa.

În *Neguţătorul din Veneţia*, Portia spune că odată cu căderea nopţii nu mai vezi nimic în oraşul pe care îl străbaţi, dar că după o bucată de vreme, după ce ochii s-au obişnuit, o rază de lumină răzbate pe sub uşi, şi această rază de lumină ajunge pentru a te călăuzi. Reluînd această imagine memorabilă şi unică din Shakespeare, care pentru Portia semnifica virtutea, aş spune că acea rază de lumină poate semnifica şi chemarea creaţiei, indiferent de tipul de creaţie. Este chemarea lansată de ceva care se cere dezvoltat, şi numai dacă voi fi credincios acestei raze de lumină ce răzbate prin crăpăturile uşii voi reuşi să fac ceva; altminteri, totul îmi va fi din capul locului interzis.

În acest caz, între creator şi critic se operează, bineînţeles, un divorţ semnalat în repe-

tate rînduri. Creatorul este cineva care poate cuprinde foarte puține lucruri dintr-o dată, care este plin de incertitudini și foarte chinuit. Criticul, în schimb, merge din lumină în lumină. El înaintează pe o cale regală, știe ce se va întîmpla, și poate corecta chiar erorile creatorului, după ce opera s-a înfăptuit, bineînțeles, spunîndu-i: „N-ar fi trebuit s-o apuci pe drumul ăsta. Ai săvîrșit o greșeală chiar de la pornire. Ai făcut un ocol, cînd trebuia să mergi drept înainte". Iată de ce este mai bine desigur să fii critic, decît creator, pentru că ai cîștigat chiar de la pornire.

Valéry spunea, dealtfel, și avea dreptate: „Esteticianul e dator să știe mai multe despre artist decît știe artistul". E dator și trebuie să spun că își face datoria. Cu siguranță că este convins că știe mai multe decît știe artistul.

Există apoi o opoziție între demonstrație, care este o muncă a criticului, a istoricului, și descoperire, adică creație. Putem întîlni acest antagonism în același om. În acest caz, survine un conflict interior extrem de penibil între spiritul creator, care este aventuros, și spiritul critic, care este lucid, iar ca urmare, deseori, sfîșiat între cei doi, omul rămîne imobil. Știe bine ce-ar trebui să facă, și dacă e prea lucid nu poate face nimic. Nu trebuie să fie prea lucid. Informația trebuie să vină *după,* nu *înainte,* altminteri omul este paralizat. Un personaj al lui Gobineau spune: „Cum nimic nu mă îndemna să intru în scenă, n-am făcut nimic".

N-a făcut nimic tocmai pentru că se găsea prins ca într-o menghină între o realitate cotidiană și o idealitate eternă. Cînd această stare de stagnare, de marasm se prelungește, cînd simțim nevoia irezistibilă de a ieși din vid, și nu vedem cum să ieșim, atunci ne este dat să cunoaștem o stare extrem de dureroasă. În acest sens, Amiel* este un exemplu crucial. Nu pu-

* Henri-Frédéric Amiel (1821—1881), scriitor elvețian, autorul unor *Fragmente de Jurnal intim* (N. trad.).

tem ieşi din vid, rămînem pe loc, şi e mai bine, cîteodată, să nici nu ieşim. Creaţia poate fi facilă, dar creaţia facilă nu este neapărat o creaţie de calitate. Ne gîndim, în această ordine de idei, la opera lui Lamartine. El făcea totul cu multă uşurinţă: politica, diplomaţia, călătoriile, totul ţîşnea din el ca dintr-un izvor. Într-o zi, o tînără îi prezintă lui Lamartine un album — i-l trimite prin sora lui, ea însăşi poetă — pentru ca să-i scrie acolo cîteva versuri. Acesta ia cu mîna dreaptă condeiul, cu stînga caietul şi scrie pe loc nişte versuri care începeau astfel:

Le livre de la vie est un livre suprême
Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix,
*Le passage attachant ne se lit pas deux fois . . . etc.**

Este un admirabil exemplu de facilitate a operei, de ignorare deplină a chinului creaţiei. Căzînd în extaz în faţa acestor versuri, mai ales la gîndul că nişte cugetări atît de elevate şi nişte rime atît de bogate ţîşniseră dintr-o dată în mintea fratelui ei, sora lui Lamartine îşi împreună mîinile şi exclamă: „Dumnezeule, iartă-l! nu ştie ce face".

Ce-i mai bine? Să semeni cu contele de Landon (personajul lui Gobineau despre care vorbeam adineaori)? Acesta se refugiase la Vilna şi nu făcea nimic, pentru că nu vedea ce-ar fi putut să facă. Sau să semeni cu Lamartine scriind? Oare trebuie să-l iertăm într-adevăr? Sînt multe feluri de a nu şti ce faci, dar cred că al lui Lamartine în momentul amintit nu e cel mai bun. Trebuie să întîlnim întîi un obstacol.

Cu alte cuvinte, uşurinţa trebuie să existe, dar o uşurinţă indirectă. Ascultătorul sau cititorul trebuie să aibă impresia că lucrurile pe care le aude sau le citeşte sînt perfect naturale,

* Cartea vieţii este o carte sublimă / Ce nu se poate închide şi deschide cînd vrei / Pasajul îndrăgit nu-l citeşti de două ori . . . etc.

că toată lumea ar face întocmai, dar această uşurinţă trebuie dobîndită printr-o elaborare interioară care e foarte lungă şi foarte anevoioasă. Torentul creator trebuie să fie canalizat de un dig. Se întîmplă deseori ca din tot chinul creaţiei să nu iasă nimic, dar chinul este necesar pentru că datorită lui descoperim lucruri noi.

Lăsîndu-l deoparte pe creator, trec la opera creată pentru a semnala cîteva dintre liniile sale de dezvoltare. În această ordine de idei, Valéry evocă o amintire:

„Iată ce găsesc la originea unui anumit poem pe care l-am compus acum cîţiva ani. Într-o zi m-am pomenit obsedat de un ritm care brusc a devenit foarte sensibil spiritului meu, după o vreme în care avusesem doar semi-conştiinţa acestei activităţi literare... Acest ritm mi se impunea cu un fel de exigenţă. Mi se părea că vrea să se întrupeze cumva, să ajungă la perfecţiunea fiinţei, dar nu se putea limpezi mai mult în conştiinţa mea decît împrumutînd sau asimilînd, oarecum, elemente dicibile, tăceri, cuvinte, şi aceste tăceri şi aceste cuvinte se aflau fără îndoială în acel stadiu al formării în care erau determinate de valoarea şi de farmecul lor muzical. Era o stare de eboşă, o stare copilărească în care forma şi materia se deosebeau treptat una de alta."

Cu alte cuvinte, forma apare înaintea conţinutului. Este un anumit ton, dar nu ştim care, doar un ritm, ceva pur formal, un desen despre care încă nu ştim ce împrejmuieşte, ce va reprezenta.

„Aceasta a fost a doua aproximaţie, prima fiind constituită de ritmul nud, de percuţia pură şi simplă. Apoi, printr-un fel de trezire a conştiinţei, sau de extensie destul de bruscă a domeniului ei, extensie calitativă, bineînţeles, sporire a exigenţelor independente, s-a produs o substituire de tăceri şi de cuvinte chemate provizoriu, cînd un anumit vers iniţial mi-a apărut nu numai gata făcut, dar cu neputinţă de modificat, ca efect al unei necesităţi..."

Există aşadar trei stări: întîi, o formă absolut vagă, apoi o a doua aproximaţie, o trezire a conştiinţei, apoi versul care s-a constituit, sau ceva asemănător versului. Şi, în sfîrşit:

„Îmi reuşesc mai bine lucrurile care cer muncă decît cele care se fac cu o anumită uşurinţă, cum ar fi scrisorile, gen al cărui ton nu l-am putut prinde niciodată. O scrisoare despre cel mai neînsemnat subiect mă costă ore întregi de oboseală."

Acest citat mi se pare destul de concludent. Totuşi, trebuie să examinăm excepţiile.

În special, cazul creaţiei rapide, al creaţiei instantanee. Oare, improvizaţia nu conţine ceva opus acestei rumegări despre care vorbeam? Improvizatorul nu are nevoie de o progresie obscură. Nu trebuie să se întoarcă în toate părţile, neştiind direcţia pe care s-o apuce, aşteptînd, sperînd. Ideile îi vin în minte imediat. Din fericire în epoca noastră, improvizatorilor li se recunoaşte calitatea de creatori. Sînt creatori graţie cinematografului, graţie magnetofonului, graţie tuturor acestor instrumente care înregistrează instantaneul. Pe vremuri, nimeni nu se preocupa de aceşti improvizatori, care erau nişte spirite deosebit de sclipitoare, nişte vorbitori scăpători, foarte disputaţi de diverse saloane. Acum, cînd nu mai există saloane, nici cafenele, ei dispun de noi resurse, de exemplu imprimarea pe disc. Sînt creatori remarcabili care nu pot supravieţui decît în felul acesta.

Cred doar că trebuie să presupunem că timpul de incubare se situează înaintea improvizării. Improvizarea este doar punctul terminus al unei maturaţii foarte lente, ce poate dura zile, săptămîni, luni. În copilărie, am fost învăţaţi să facem lucrurile pe îndelete, şi să întoarcem una cîte una paginile unei cărţi. Acesta nu poate fi un motiv suficient pentru a condamna exprimarea rapidă. Deseori, sîntem obligaţi să spunem că e genială. De exemplu, citind din Pascal: „Dumnezeu prin Isus Cristos". Cuvîntul *prin* înseamnă creştinismul. Acesta

e Pascal. Și Rembrandt are o scriitură fulgurantă. Dar această iluminare urmează foarte probabil unui timp de maturație infinit mai lung decît cel pe care îl cer operele de artă gîndite și aparent deplin mature.

Noțiunea de muncă este o noțiune foarte greu de elucidat, pentru că impune multe nuanțe. Să-l citățm pe Gogol:

„Deseori acuzat de inactivitate, am vrut să pun mîna pe condei, să mă silesc să scriu ceva, măcar o scurtă nuvelă, dar eram incapabil să produc ceva. Eforturile mele se încheiau prin asemenea crize, încît trebuia să abandonez pentru mult timp orice fel de muncă."

Există în același timp o exigență care se situează exact la polul opus: trebuie totuși să lucrăm, pentru că nu se știe exact clipa cînd munca va fi productivă, cînd creația va putea prinde contur. De aceea, Tolstoi scrie:

„Trebuie să scriu neapărat în fiecare zi, nu atît ca să-mi umplu serile, cît pentru ca să nu părăsesc făgașul."

Flaubert spunea același lucru. Dar Flaubert supralicita. Suferim odată cu el cînd ne gîndim cît a suferit pentru literatură. Din păcate, aceasta se și simte în tot ce scrie. Am dori să fi scris și el din cînd în cînd cu oarecare plăcere. Am fi gata să-i acordăm concediile pe care el însuși nu și le acorda.

Dar în sfîrșit, nu e vorba totuși de o contradicție: trebuie, în același timp, să nu muncim și să ne menținem într-o stare de tensiune.

Baudelaire ne-a lăsat un portret foarte interesant al lui Delacroix la lucru. Delacroix dejuna foarte frugal și, spune Baudelaire, își compunea paleta „cu grija unei florărese sau a unui decorator de vitrine." Nicidecum pentru că intenționa să facă ceva deosebit, ci, pur și simplu, pentru că voia să întîrzie clipa cînd se va apuca de pictat. De aceea, alegea acest mijloc așa cum ar fi ales oricare altul. „Căuta să abordeze ideea întreruptă, dar, înainte de a se așterne pe muncă, scrie tot Baudelaire, era deseori cuprins de

Scanned with OKEN Scanner

moleşelile, de spaimele, de enervările ce ne amintesc de pitonisa care fuge de Zeu, sau de Jean-Jacques Rousseau hoinărind, rînduind şi mutînd cărţile înainte de a ataca hîrtia cu condeiul, dar odată cu căderea în transă a artistului din el, nu se mai oprea decît răzbit de oboseala fizică." Era momentul cînd putea într-adevăr să lucreze, dar acest moment urma unei etape de tatonări, de muncă inutilă, de aplicaţie rituală uneori.

Pictorul Kuo Hi, din secolul al XI-lea al erei noastre, a lăsat un tratat despre pictură, unul dintre cele şase sau şapte tratate care ne-au venit din China clasică. El enumeră acolo tot ce trebuie să faci înainte de a te apuca de pictat: să-ţi pui haine noi, sau foarte curate, să te chinceşti pe rogojină, să deschizi ferestrele; apoi să provoci naşterea unei stări de concentrare a gîndirii; într-un cuvînt, trebuie să faci în aşa fel încît să te transpui într-o stare aş spune de hipnoză aproape, dar de hipnoză lucidă. Contempli munţii, de la fereastră pe cît cu putinţă. Cînd vrei să faci peisaje, te plimbi de-a lungul rîurilor, stai de vorbă cu pescarii, cu schimnicii, pe care îi întîlneşti destul de uşor, dealtfel, şi care abia aşteaptă să vorbească. Hoinăreşti. Pe scurt, ajungi la o anumită stare de comuniune cu peisajul pe care vrei să-l reproduci. Această stare de comuniune este probabil un fel de stare de sedimentare pe care o laşi să se opereze în tine; ajungi la un fel de repaos, o nepăsare, un echilibru ce îngăduie lumii să pătrundă în tine, în loc să cauţi tu să intri în ea. Abia atunci se poate vorbi de creaţie instantanee.

Instantaneul este o explozie care s-a produs după o muncă interioară excesiv de lungă. Pictorul care trasează dintr-o dată o parafă pe pînză, şi care şi-a terminat tabloul într-un sfert de oră, o jumătate de oră cel mult, şi-a elaborat profund opera. Noi asistăm de fapt la sfîrşitul ultimului act, căci el ajunge atunci la punctul terminus. Vedem o explozie, dar ea a

Scanned with OKEN Scanner

fost precedată de multe alte lucruri. A existat floarea, fructul... Acest lucru e adevărat mai ales în desen. Japonezii cred că desenele nu trebuie făcute unele după altele: trebuie să observăm în aşa fel ceea ce vrem să reprezentăm încît, după o bucată de vreme, desenul să se facă de la sine, ca să spunem aşa, să se producă un fel de înflorire. Ca şi la tirul cu arcul: nu trebuie să lucrăm după metodele de tir cu arcul, trebuie să ne formăm o asemenea idee despre ţintă, despre arc în sine, încît după o bucată de vreme să atingem ţinta numaidecît şi fără greş. Această pregătire mentală este cunoscută şi în Occident. Ingres spunea că trebuie să desenăm tot timpul: cînd nu poţi desena cu creionul, desenezi cu ochiul; şi cred, de exemplu, că un romancier îşi rumegă tot timpul romanul, se gîndeşte la el mereu, raportează la acest roman toate evenimentele vieţii sale de zi cu zi. Ceea ce rezultă de aici ni se pare un miracol, dar acest miracol este de fapt produsul unei munci îndelungate ce n-are nimic miraculos. Chinezii povestesc istoria acelui pictor căruia i se comandase un desen reprezentînd un mic crab şi care a cerut să i se acorde un concediu de cinci ani, douăzeci şi patru de servitori şi un castel, pentru ca să poată duce la bun sfîrşit desenarea acelui mic crab. Era un pictor vestit şi foarte bătrîn, altminteri nu s-ar fi făcut atîtea sacrificii pentru el. Şi pictorul s-a pus pe petreceri, nefăcînd nimic în tot acest răstimp. Foarte îngrijorat, prinţul cerea mereu veşti despre sănătatea lui, dar nu sănătatea pictorului îl interesa de fapt. „Cum stăm?“ — „Ei bine! ca de obicei, nimic.“ Şi-apoi, în cele din urmă, a făcut, firește, o capodoperă, dar a făcut-o într-o secundă.

Întorcîndu-ne pe pămîntul familiar nouă, al Italiei, şi într-o epocă de asemenea familiară, a Renaşterii, iată ce ne povestește Vasari despre Giotto. Giotto dobîndise o oarecare faimă. Papa Benedict al XI-lea îl trimisese în Toscana pe unul dintre gentilomii săi, pentru a afla

cine e acest Giotto, şi ce a făcut, căci avea de gînd să comande nişte picturi pentru basilica San Pietro. „Pornind la drum ca să-l viziteze pe Giotto şi să afle ce alţi meşteri foarte pricepuţi în pictură şi în mozaic sînt la Florenţa, trimisul papal trecu prin Siena, unde intră în legătură cu numeroşi pictori care îi dădură desene. Sosit la Florenţa, se înfăţişă într-o dimineaţă în atelierul lui Giotto, pe care îl găsi lucrînd, şi-i împărtăşi intenţiile papei. În cele din urmă, îi ceru un desen pe care să-l poată trimite Sanctităţii Sale. Giotto, care era un om şugubăţ din fire, luă o bucată de hîrtie, îşi sprijini cotul în şold pentru a face astfel un soi de compas, şi trase cu penelul muiat în roşu un cerc atît de egal în raza şi grosimea lui de mai mare minunăţia. Aceasta făcînd, îi spuse surîzînd gentilomului.

— Iată desenul cerut.

Acesta, crezîndu-se păcălit, exclamă:

— Şi n-am să mai capăt altul?

— E mai mult decît destul, îi răspunse Giotto. Trimiteţi-l cu celelalte şi veţi vedea dacă-l vor recunoaşte pe autor.

Văzînd că nu poate obţine alt desen, trimisul papal plecă foarte nemulţumit, bănuind că Giotto îşi bătuse joc de el. Îi trimise totuşi papii desenul laolaltă cu celelalte, precum şi numele celor care le făcuseră. El povesti cum desenase Giotto cercul fără să clintească braţul şi fără compas. Din care papa şi curtenii din preajma lui, care se pricepeau, înţeleseră în ce măsură Giotto e mai bun decît toţi ceilalţi pictori din vremea sa. Acestea aflîndu-se, ieşi proverbul: *Este mai rotund decît O-ul lui Giotto*".

Anecdota lui Vasari ne arată ceea ce poate fi interesant în instantaneul creaţiei, dar acest instantaneu se întemeiază pe o elaborare inconştientă de altă natură. Explozia a încheiat în cele din urmă o dezvoltare prin maturare care ne uimeşte. Există aici într-adevăr un element de surpriză, şi acest element este absolut modern. În tradiţia clasică a Occidentului, elemen-

tul de surpriză este mai mult sau mai puţin exclus. Noi ţinem la pregătire. Ţinem ca actul I nu numai să preceadă actul al II-lea, dar să ne şi explice tot ce se va petrece în actul al II-lea. Ajungem la actul al III-lea. Actul al III-lea, se spune mereu, este actul în care criza atinge paroxismul. Care va fi, oare, deznodămîntul ei? Actul al IV-lea arată puţin cîte puţin cum se vor hotărî lucrurile, iar actul al V-lea, bineînţeles, este deznodămîntul. Tragedia greacă anunţă chiar dinainte ce se va întîmpla.

Iată o concepţie posibilă, dar putem admite foarte bine şi alta. În Tibet, există două feluri de comunităţi: a bonetelor roşii şi a bonetelor galbene, pe care nu le desparte numai religia budistă — de obicei aceea a Marelui Vehicol — ci şi un principiu de metodă. Bonetele galbene susţin iluminarea; bonetele roşii susţin, dimpotrivă, metoda progresivă, cea cu care sîntem noi obişnuiţi: cea care ne face să urcăm treptele misticii şi să mergem de la un „lăcaş" la altul. Bonetele galbene, dimpotrivă, încearcă să elimine treptele; ele pretind să ajungă dintr-o dată, dar, atenţie, probabil după zece sau douăzeci de ani. Deseori ajung, în cele din urmă, poate mult mai încet decît ceilalţi, care au păşit cu siguranţă, au pus cu fermitate un picior înaintea celuilalt. Constatăm aici reziduul unei mentalităţi magice. Cred totuşi că această mentalitate magică se întemeiază, în realitate, pe o observaţie: după o bucată de vreme ceva izbucneşte, şi clipa aceea nu poate fi totdeauna prevăzută. Nu ştim cînd îşi va vedea cireşul florile înflorind; uneori trebuie să-l supraveghem, cu foarte mult înainte să ne aşezăm în preajma livezilor de cireşi aşa cum se face în Japonia — pentru a fi siguri că vom prinde momentul. Dar cireşul se pregătise de mult, firește, pentru ceea ce nouă ni se pare un miracol.

Această doctrină a creaţiei prin instantaneu este deseori o doctrină fatalistă, dar şi o doctrină pe care o întîlnim în domeniul religios.

Ce este credinţa, în definitiv? Ce este un act de credinţă? Cuvîntul „act“ o spune bine: o acţiune. O credinţă implică recunoaşterea imediată şi directă a unei fatalităţi. Această recunoaştere imediată şi directă este precedată deseori de ceva care nu e nici imediat nici direct, ci extrem de depărtat de ecloziunea la care asistăm. În Evanghelie, întîlnim multe exemplificări ale acestei recunoaşteri, ale acestui aspect instantaneu. Oare scena pelerinilor din Emmaus nu corespunde unui instantaneu? Tot astfel cînd Maria Magdalena, venită să vadă mormîntul, se adresează celui pe care îl crede grădinarul, şi grădinarul se întoarce, dar în clipa cînd se întoarce spre Maria, nu se produce oare o iluminare în spiritul ei?

Ca să revenim la creaţie, şi pe planul omenesc, nu cred că iluminarea este incompatibilă cu maturaţia, departe de asta.

Scanned with OKEN Scanner

VII.

MODURILE POZITIVE ALE CREAȚIEI: CONSTRUITUL

Partizanii „construitului" cred că lucrurile se fac într-alt mod, care este cerebral. Eseul lui Edgar Poe *Principiul poetic* oferă o exprimare capitală și o soluție clară a problemei creației.

Edgar Poe pretinde că o creație literară sau artistică trebuie să fie o creație absolut lucidă, totul trebuind să fie combinat dinainte, îndeplinit pînă în cele mai mici amănunte. Nimic nu-i lăsat pe seama intuiției. Munca este orientată de scopul urmărit:

„Eu prefer să încep cu alegerea unui *efect*. Căutînd întotdeauna cu grijă originalitatea — căci cel ce încearcă să se lipsească de o sursă de interes atît de evidentă și de ușor de realizat este nesincer cu sine însuși — îmi spun de la bun început: «Dintre nenumăratele efecte sau impresii pe care le poate resimți inima, intelectul sau (în general) sufletul, pe care se cuvine să-l aleg în această împrejurare?» După ce am ales în primul rînd un efect inedit, apoi un efect pregnant, mă gîndesc dacă poate fi produs cu ajutorul întîmplărilor sau al unui ton anume — cu ajutorul unor întîmplări obișnuite povestite pe un ton mai deosebit sau, dimpotrivă, atît de întîmplări cît și de un ton neobișnuit — căutînd apoi în jurul meu (sau

mai degrabă în mine însumi) asemenea combinații de întîmplări sau de feluri de a povesti care să-mi ajute mai bine la realizarea efectului."

Iată aşadar drumul ce trebuie parcurs: întîi să ştim efectul care îl va avea asupra cititorului, şi să căutăm apoi cum să ajungem la el. În poemul *Corbul,* Poe a urmat un plan foarte riguros.

„Scopul meu e să dovedesc că nici un moment din compunerea lui nu poate fi pus pe seama unui incident sau a unei intuiții, că lucrarea a înaintat, pas cu pas, spre forma definitivă, cu concizia şi cu consecvența rigidă a unei probleme de matematică."

Poe enumeră apoi toate raţiunile care l-au călăuzit şi mijloacele folosite. El vrea să satisfacă în acelaşi timp gustul popular şi gustul critic, avînd în vedere efectul ce trebuie produs. Se gîndeşte la refrenul pe care îl va folosi în poem. Acesta va fi *nevermore.* Spune şi de ce: după el, ideea de frumusețe se leagă de un sentiment de nostalgie. Este o idee foarte interesantă, pentru că Edgar Poe a folosit-o bine. Dar putem spune foarte bine că ideea de frumusețe se leagă de ideea de fericire, ca Stendhal, sau de ideea de plăcere, etc. Este adevărat că, de la romantism încoace, frumusețea comportă un anumit sentiment de nostalgie... Cum cuvîntul *nevermore* trebuie să fie repetat, Poe îl atribuie întîi unui papagal. Dar papagalul este foarte prozaic; apoi, se gîndeşte că mai potrivit ar fi un corb, cu atît mai mult cu cît corbul este o pasăre fatidică.

„Cu acestea putem spune că a început poemul meu, cu sfîrşitul, cu ceea ce ar trebui să înceapă orice operă de artă, căci în acest moment al considerațiilor mele preliminare am luat condeiul în mînă şi am compus strofa:..."*

---

* Citatele din Edgar Allan Poe sînt reproduse după textul apărut în limba română: *Edgar Allan Poe, Principiul poetic,* trad. de Mira Stoiculescu, p. 35, 36, 42—43, ed. Univers, 1971 (N. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

Poe premeditase și decorul odăii. Corbul se așază pe un bust. Un bust semnifică antichitatea! Ne aflăm în odaia unui om cultivat. În consecință, trebuie să existe acolo niște mulaje sau niște reproduceri, și dacă se poate și un bust antic. Așa se imagina pe atunci o atmosferă artistică.

Poe compune apoi poemul, și atrage atenția că organizează un crescendo, ceea ce este tot o convenție. Sîntem obișnuiți ca în școli și în jurul nostru să ni se spună: „Trebuie să merg întotdeauna de la mai tare la și mai tare." Atunci Edgar Poe este obligat să slăbească impresia de la început. El îi imită pe pictorii care vor să ne pregătească apropierea de tema principală a tabloului. Dacă este vorba de o bătălie, în centru se află evident generalul. Eclerajul trebuie să se concentreze asupra lui. În acest caz există un crescendo, de la rănitul care zace pe marginea drumului, pînă la învingătorul aflat în mijlocul pînzei, și Poe folosește acest procedeu care face parte din estetica noastră clasică. Am putea admite și o altă formă de estetică practicînd de asemenea crescendoul. O doamnă care cultiva genul epistolar și despre care ne vorbește Proust, își încheia toate formulele de politeță printr-o diminuare: corespondentul, tratat la început cu respect și afecțiune, eșua în cele din urmă în ultima formulă „credeți în sentimentele mele cele mai alese".

Dimpotrivă, în compoziția sa, Edgar Poe este obligat să slăbească primele tonuri pentru a le întări în cele din urmă, conform unei reguli convenționale dar deosebite. „Totul este premeditat, totul este calculat", afirmă el, și această idee îi fusese probabil sugerată de cele spuse de Dickens unui romancier numit Godwin. Godwin scrisese un roman pe care îl începuse cu volumul al doilea, pentru că situațiile personajelor erau atunci descurcate și clare. Apoi, a scris volumul întîi, în care a încurcat tot ce era de încurcat. Procedînd de-andoaselea, „își învăluise eroul într-o rețea de dificultăți, du-

pă care a început să viseze mijlocul de a legitima tot ce făcuse."

Trec bineînţeles peste toate amănuntele pe care le dă Edgar Poe, versificaţia care trebuia să fie originală fără să pară a fi, locul, care trebuia să fie restrîns pentru a spori intensitatea sentimentului, furtuna, pentru a le explica faptul că pasărea îşi caută adăpost în odaie, bustul zeiţei Pallas, pentru sonoritatea cuvîntului, gravitatea corbului, etc... Ne putem pune multe întrebări în legătură cu acest *Principiu poetic* al lui Edgar Poe, care este interpretat întotdeauna literal. Dar această reconstrucţie este oare verosimilă? Nu e cumva un fel de mistificare a lui Edgar Poe care ne spune cum şi-a construit poemul, dar ne-o spune abia după ce poemul a fost scris? Cu alte cuvinte, întîi şi-a scris poemul, iar după aceea a spus: „Iată cum am procedat". N-am putea, oare, afirma, odată cu un critic, că el a regularizat realitatea, adică a făcut ceea ce facem toţi: explicăm, justificăm ceea ce am făcut după ce am făcut. Spunem cum am procedat, cînd în realitate, nu ştim prea bine cum s-au petrecut lucrurile, dar eclerajul ulterior e totdeauna facil; tot astfel, de la Nietzsche şi ale sale *Consideraţii inactuale* încoace, s-a remarcat că istoricii explică şi justifică totul. Oare Poe, în *Principiul poetic,* ne-a spus ceea ce s-a petrecut într-adevăr, sau ceea ce ar fi dorit să vedem petrecîndu-se? În orice caz, putem spune că expunînd această metodă, inventată probabil după ce a scris poemul, a ajuns el însuşi să realizeze o creaţie literară. Cu alte cuvinte, această „expunere" este o creaţie în sine. Tot astfel şi Lucreţiu, expunînd cum s-a format şi dezvoltat lumea, adică urmînd procedeele demonstraţiei, a descoperit o modalitate epică. *Principiul poetic* este un poem, ceea ce oricum e mult, căci ne putem închipui că a impus multă migală şi multă umplutură pentru ca în cele din urmă artificiul să cedeze artei.

Scanned with OKEN Scanner

Avem de-a face aşadar cu două adevăruri în aparenţă contradictorii: al instantaneului şi al construitului. Cred că nici unul nici altul nu oferă o idee exactă a realului. Sub instantaneu există o structură, iar sub construit există o improvizaţie. Cum să le împăcăm pe amîndouă: le împăcăm reuşind ceea ce facem, şi nu ştim totdeauna cum facem. Există cu toate acestea în viaţa tuturor oamenilor momente privilegiate, locuri privilegiate în care reuşita este mai uşoară. Cred că un astfel de moment privilegiat este copilăria cu peisajele sale, pentru că în copilărie facem achiziţii, nenumărate achiziţii, pe care nu le obţinem însă pe calea intelectului propriu-zis, dar care impregnează toată fiinţa noastră. Apoi vine uitarea. Lucrurile importante dispar din amintirile noastre din copilărie, şi lucrurile pe care nu le socotim importante reapar. Dacă am examina multe opere din acest punct de vedere, şi nu numai opere literare, bănuiesc că am observa o seamă de lucruri care ne-au rămas necunoscute. Aceasta deoarece copilăria a fost camera obscură în care se produce o combinaţie de amintire şi uitare; de aici, o seamă de surprize. Or, tocmai acest element de surpriză, de prospeţime, acest amestec de memorie şi non-memorie stă, cred, la originea creaţiei, a acelei creaţii care ne poate duce mai departe decît munca intelectuală propriu-zisă, sau a acelei iluminări despre care nu ştim deloc ce va produce şi dacă ne va da ceva încheiat, împlinit.

Iată de ce copilăria, momentele şi locurile copilăriei sînt privilegiate. Un autor englez spunea că pictorul Turner păstrase în el peisajele copilăriei sale, nişte peisaje pline de noroi, Covent Garden după închiderea pieţei, coji de legume şi de fructe, gunoaie . . . precum şi malurile murdare pe atunci şi acoperite de cabane ale Tamisei, care curge în apropiere. Acest noroi, acest cer afumat au fost metamorfozate de amintire şi de uitare. . .

Despre aplicație ca factor de creație

Căutarea exactității este necesară: Croce spune că opera de artă nu poate fi creată de un spirit dezordonat, iar Da Vinci că „pictorul care pictează numai din rutină și fără gîndire seamănă cu o oglindă ce imită toate lucrurile din fața ei, fără să știe ceva despre ele".

Dar aplicația este departe de a fi suficientă. Ecuația personală este un factor de neînlocuit. Delacroix îi reproșează lui Walter Scott că abuzează „de adevăr în amănunt". Trebuie să lăsăm o mare marjă imaginației cititorului. Ruskin ajunge să definească omul care nu e poet drept „cel care percepe lucrurile exact pentru că nu le simte."

Scanned with OKEN Scanner

ORIGINALITATEA: CELE TREI SENSURI ALE CUVÎNTULUI

Cuvîntul „originalitate" are astăzi o cotă foarte bună. De obicei el este legat, cu un sens elogios, de creaţie. Şi nu putem vorbi de creaţie fără a cita caracteristicile sale „originale".

Trebuie să deosebim totuşi multiplele semnificaţii ale acestui cuvînt atît de prestigios. În primul rînd, original poate însemna originar. Ba chiar cuvîntul „original" se trage din originar. O ediţie princeps este o ediţie originală. Textul unei cărţi este original în raport cu traducerea sa; o *minută** în raport cu copia sa. Această primă accepţie nu menţionează valoarea: originea nu este neapărat superioară sfîrşitului; ea poate să-i fie chiar inferioară. Ediţia princeps poate conţine greşeli care sînt corectate în ediţiile următoare. O preferăm pentru că atribuim trecutului o valoare proprie. Este o atitudine caracteristică civilizaţiilor tradiţionale, în care paradisul este situat întotdeauna în trecutul cel mai îndepăr-

* În sensul juridic de act autentic original, de care depozitarul său nu se poate dispensa (N. trad.).

tat cu putinţă, cînd uzuanţele au valoare de lege, iar tradiţiile au mai multă autoritate decît inovaţiile.

Al doilea sens al cuvîntului „original" este acela de creaţie în sensul cel mai inedit. Este ceea ce s-a inventat fără să fi existat un model. Desigur, o idee de prioritate este inseparabilă de acest sens original, dar accentul se pune pe latura creatoare. Nu avem de-a face doar cu un început, ci cu un început voit. De exemplu, subiectul *Festinului de Piatră,* pe care l-am numi mai bine *Convivul de piatră** a fost tratat la început de Tirso de Molina, şi a servit ca model tuturor celorlalţi, care nu sînt decît nişte imitatori, chiar dacă îi preferăm originalului.

Vorbim despre portret în raport cu originalul aşa cum vorbim despre construcţie în raport cu macheta. În cele din urmă, întîietatea se află pe picior de egalitate cu prioritatea. Totuşi, nu e vorba de astă dată de indiferent care epocă trecută. În interiorul revolutului se operează o triere. Cel mai frumos exemplu ni-l oferă operele antichităţii greco-romane. Aceasta este relativ apropiată de Renaştere deoarece, chiar atunci cînd se accepta cronologia Bibliei luată în sens literal, Homer şi Moise erau separaţi de o foarte lungă durată. Modelul care trebuia imitat nu era căutat în civilizaţii orientale foarte vechi. Grecia dăduse de fapt canoanele tuturor artelor. Originalitatea consta într-un model devenit tip ideal şi putînd servi tuturor generaţiilor.

În sfîrşit, există un al treilea sens. Originalitatea poate fi sinonimul singularităţii. Original este ceea ce nu seamănă cu nimic, ceea ce este cu desăvîrşire nou. În acest caz, ea este antiteza primului sens, care presupune recursul la trecutul cel mai depărtat. Este, de

---

* Comedie de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convivado de piedra,* al cărui erou este Don Juan Tenorio (N. trad.).

asemenea, un sens foarte deosebit de cel de-al doilea, pentru că acesta din urmă presupune că există o excelenţă situată în afara timpului în raport cu care judecăm opera. Original în cel de-al treilea sens este, dimpotrivă, ceea ce e cu desăvîrşire nou şi care, departe de a putea fi propus ca arhetip, constituie o invenţie fără trecut şi fără viitor.

Părerea lui Pascal

Iată aşadar cele trei sensuri ale cuvîntului „original“:

1. Ceea ce are întîietate în timp (sensul A);
2. ceea ce serveşte ca model (sensul B);
3. ceea ce este singular şi nou (sensul C).

Pascal foloseşte deseori sensul A: arătările, profeţiile sînt semne prevestitoare ale evenimentelor; ele sînt primele în timp şi uneori pot fi verificate abia multă vreme după evenimente.

Firește, atunci cînd vorbeşte despre artă, el foloseşte sensul B, de exemplu cînd scrie: „Ce deşertăciune şi pictura care atrage atenţia prin asemănarea unor lucruri cu originale pe care nu le admirăm deloc!“ Interesează natura, nu arta, care nu e decît o reproducere a naturii.

În sfîrşit, el foloseşte sensul C: „Cu cît ai mai mult spirit cu atît găseşti mai mulţi oameni originali. Oamenii de rînd nu văd nici o deosebire între oameni“. În acest sens, spunem despre cineva în mod peiorativ: „E un original“. Pascal, în schimb, o spune ca un elogiu.

Totuşi, Pascal este înainte de toate un spirit clasic: el crede într-o realitate arhetipală, este convins de existenţa, de exemplu, a unei frumuseţi obiective: „Această idee generală despre frumuseţe este, spune el în *Discursul despre pasiunile iubirii*, gravată cu litere de neşters în adîncul sufletelor noastre.“

Din păcate, în aplicaţiile particulare există deosebiri foarte mari, aşa cum se spune în con-

Scanned with OKEN Scanner

tinuare: „Dar aceasta numai prin felul în care considerăm ceea ce place.“ Pascal constată cu regret această diversitate a gusturilor, care nu subliniază unitatea arhetipului, sau mai degrabă a arhetipurilor noastre — căci Pascal admite existenţa mai multor modele şi nu doar a unuia singur — neaceptînd astfel o teorie absolut clasică: „Există un anumit model de agrement şi de frumuseţe care constă într-un anumit raport între firea noastră, puternică sau slabă, cum o fi, şi lucrul ce ne place“.

Moda, datina hotărăsc în ultimă instanţă judecăţile noastre despre frumuseţe; iubirea este judecătorul suveran. Totuşi, omul nu îndrăzneşte să spună: „Cutare lucru e frumos pentru că îmi place mie“. El spune: „Îmi place pentru că este frumos.“ Propunem ca model ceea ce place.

Rezultă de aici că orice estetică e lipsită de temei, neavînd de propus nici o definiţie exactă. „Aşa cum spuneam frumuseţe poetică, ar trebui să spunem şi frumuseţe geometrică şi frumuseţe medicinală; dar nu spunem, pentru că ştim bine care este obiectul geometriei, şi că el constă în dovezi, care este obiectul medicinei, şi că el constă în vindecare; dar nu se ştie în ce constă agrementul, care este obiectul poeziei. Nu ştim ce este modelul natural care trebuie imitat . . .“

În concluzie, există o frumuseţe care este un model (sensul B), dar această frumuseţe se fragmentează conform gusturilor individuale şi nu poate da naştere nici unei ştiinţe. Clasic în convingeri, Pascal este romantic în constatări, dar un romantic fără voie.

Original în sensul de arhaic

Prioritatea în timp antrenează deseori întîietatea de rang. Primogenitura antrenează o superioritate care din superioritate de fapt devine de drept. Uzanţele, datinile sfîrşesc prin

Scanned with OKEN Scanner

a avea putere de lege. Dreptul în general cutumiar devine legal, şi căutarea precedentelor constituie o mare parte a studiilor judiciare.

Majoritatea societăţilor, exceptînd cele animate de spiritul grec şi apoi de cel al Renaşterii, sînt societăţi în care originea ţine loc de orice. Şi chiar cele care se consideră revoluţionare adoptă la un moment dat o atitudine rigidă ce converteşte pricipiile lor într-o ortodoxie intangibilă cu riscul sancţiunii capitale.

Montaigne subliniază în fiecare pagină a *Eseurilor* sale că datinile nu au nici un fel de temei valabil. Ciudat este că recomandă respectarea lor. Aceasta pentru că se îndoieşte că una ar valora mai mult decît alta. Scepticismul extrem devine conservator. Şi acesta este şi cazul lui Pascal.

Originalul în sensul de model

Bineînţeles, nimeni nu mai vrea să audă vorbindu-se de original în acest sens. Totuşi, în epocile cînd domnea „modelul", cuvîntul „original" putea să aibă mai multe semnificaţii; el nu avea totdeauna rigiditatea care îi este atribuită astăzi.

În epoca elenistică, de exemplu, masca reprezintă un intermediar între individ şi societate, iar între secolele al V-lea şi al XV-lea, *efigiile* care figurau pe monede, miniaturile, statuile funerare erau nişte portrete sociale. Portretul individual n-a început, după cum notează Berenson, decît odată cu Masaccio şi cu Van Eyck.

Masca propriu-zisă, aşa cum o mai vedem la indieni, este reprezentarea unei fiinţe mitice înzestrată cu o personalitate atît de pronunţată încît cea a purtătorului măştii se şterge total în spatele ei. Putem spune aşadar că ne întoarcem astfel la individ, printr-o reîncarnare.

Considerabilă este importanţa originalităţii în ultimul sens al cuvîntului, acela de singularitate, pe care l-am numit sensul romantic. Acest sens exclude imitarea unui model. Imitarea modelului antrenează totuşi o originalitate, pentru că este imposibil să copiezi un model şi pentru că imitarea pune în evidenţă deosebirile care separă modelul de copie. Dar romanticii, şi încă şi mai mult contemporanii noştri, pretind o originalitate radicală.

Originalitatea a fost dintotdeauna foarte gustată de tineret, care vrea să se deosebească cît mai mult cu putinţă de generaţia care l-a precedat. Tinereţea reprezintă un moment de mare speranţă pentru umanitate: aceea de a schimba lumea sau de a „schimba viaţa". Este momentul cînd marile acţiuni sînt, dacă nu executate, cel puţin concepute. După o anumită vîrstă, omul consideră că originalitatea există mai degrabă în ceea ce s-a făcut decît în ceea ce va fi. El începe să-i admire pe antici şi să-şi caute modelele printre ei. Înainte, le dispreţuia — ceea ce nu e tocmai rău, căci memoria paralizează deseori invenţia.

Căutarea modei constituie o categorie socială a originalităţii; dar prin faptul că devine o copie a ceea ce a fost original ajunge să se autodistrugă. O operă aşa-zisă la modă devine foarte repede o operă demodată.

Originalitatea, în sensul social al cuvîntului, are nevoie de o continuă reînnoire.

Alcibiade a înţeles acest lucru, dar Aristide n-a vrut să-l admită. Întrebîndu-l pe un necunoscut de ce votează pentru surghiunirea lui, acesta îi răspunde: „Pentru că am obosit să tot aud cum e numit: cel Drept." Omenirea are nevoie de schimbări, chiar cînd aceste schimbări duc la mai rău.

Şi apoi arta are nevoie de înnoire şi de surpriză. „Arta este sezonieră ca şi natura", scrie Maritain. Există frumuseţi vii şi frumuseţi

Scanned with OKEN Scanner

moarte. Capodoperele antichității (sau operele considerate ca atare) sînt înlocuite astăzi în admirația noastră de alte opere care erau necunoscute pînă acum sau ignorate — deseori mai vechi decît cele considerate de neîntrecut.

Artistul însuși simte nevoia înnoirii și în acest scop îi este necesar un stimulent, cel puțin în epoca noastră. Multe noutăți sînt explicabile prin nevoia artistului de a fugi de plictiseala pe care o naște repetiția.

În epoca noastră, universul s-a extins în spațiu și în timp. Tradiția greco-latină nu mai reprezintă pentru noi decît o tradiție ca oricare alta. Posibilitățile noastre de alegere au sporit simțitor.

În sfîrșit, o serie de mijloace tehnice noi, de o putere și de o varietate incomparabile, au fost puse în serviciul omului și au răsturnat vrînd-nevrînd noțiunea de operă de artă, iar arhitectura contemporană este o mărturie.

La activul originalității

Opera originală prezintă un caracter de noutate care demodează de la bun început tot ce exista înaintea ei. Tocmai prin acest fapt, ea creează un *înainte* și un *după*. Există, de exemplu, ceea ce îl precede pe Rembrandt și ceea ce îi urmează.

Această noutate nu constă neapărat în invenția unei tehnici. Ea se poate traduce printr-o nouă tehnică, dar aceasta e subordonată unei viziuni noi pentru care este numai expresie.

Majoritatea creatorilor au insistat pe vremuri asupra lipsei de noutate de care au dat dovadă. Delacroix, de exemplu, este deosebit de modest. Dar această modestie și acest fel de a se pune în umbră nu era oare un fenomen general? Astăzi, perspectiva este răsturnată.

Citez în acest sens o reflecție a lui Bernard Berenson: „Un tînăr Dürer, un tînăr Leonardo,

un Rafael, un Michelangelo etc., sau chiar un Greco nu se ducea să-i spună maestrului său: «Învăţaţi-mă repede ce trebuie să fac pentru a mă deosebi cît mai mult de dumneavoastră!» El spera doar să-şi imite maestrul destul de repede pentru a putea fi confundat cu el."

O operă de artă bine făcută trebuie să fie unică, dar de ce fel de unicitate e vorba? Dacă admitem existenţa unei naturi umane, originalitatea ei nu poate fi autentică şi, în orice caz, este limitată. Aşa au gîndit totdeauna clasicii, şi această convingere este bine exprimată de La Bruyère cînd scrie: „Totul s-a spus . . . de mai bine de şapte mii de ani de cînd există oameni, şi care gîndesc."

Dacă nu admitem existenţa unei naturi umane, atunci originalitatea se află în individualitate, şi numai aici.

Deosebirea dintre cele două concepţii izbucneşte chiar în filozofie, cînd gîndirea lui Toma d'Aquino, de exemplu, este reprodusă de cîteva generaţii de teologi care ţin să amintească de originea lor (contrară în acest caz originalităţii) numindu-se, de exemplu, Jean de Saint Thomas . . .*

Există totuşi o deosebire între aceşti teologi, dar pentru a ne da seama de ea, trebuie să-i citim cu foarte multă atenţie. Pentru că ei nu pretind să inoveze, ci să continue. Moştenitori ai unui tezaur, singura lor ambiţie este aceea de a-l păstra. Dar în acest scop, ei trebuie să ţină seama de inevitabilele variaţii datorate epocii în care trăiesc, pentru că nu-i puţin lucru să transmiţi un mesaj unor oameni cărora nu le era destinat. E nevoie de iscusinţă şi de un nou limbaj.

În sfîrşit, opera originală trebuie să se caracterizeze printr-o anumită libertate care să ne

* Sanctificat fiind, Toma d'Aquino este numit şi Sfîntul Toma (N. trad.).

îngăduie să-l considerăm pe creatorul ei eliberat de legăturile ţesute de societate în jurul individului, şi să dea celui care o contemplă sau o ascultă măcar iluzia că este vorba de ceva nemaivăzut, nemaiauzit vreodată, chiar dacă presupusa ei noutate s-a repetat în cursul secolelor. Opera predecesorilor a părut întîi fructul unei necesităţi (a epocii, a mediului). Şi-acum apare o operă spontană care nu este doar liberă ci şi eliberatoare. Un contemporan ca Albert Camus, potrivit propriilor sale declaraţii, n-a făcut decît să repete lucruri ce s-au spus, de la Iov încoace, despre mizeria condiţiei umane. Şi vocea sa a convins pentru că i-a eliberat pe cei care au auzit-o din mormanul de comentarii sub care era înăbuşit un strigăt. In sfîrşit, am auzit un om liber.

La pasivul originalităţii

Originalitatea înţeleasă în sensul romantic, adică de singularitate, excepţie, se poate expune la multe critici.

Să presupunem, bineînţeles, că n-am adopta concepţia originalităţii bazate pe un prototip, nici a celei bazate pe un ideal. Constatăm în primul rînd, odată cu B. Berenson, că putem greşi considerînd ca exemple de originalitate nişte opere datorate unor erori sau unor stîngăcii. Arta greacă a dat naştere unor arte considerate originale în raport cu ea, dar care nu sînt în realitate decît nişte copii mai mult sau mai puţin iscusite: arta ahemenidă la Persepolis, arta partă la Ecbatana, arta sasanidă în Seleucia, fără a mai pomeni de arta romană şi de arta etruscă.

Berenson este convins că de fapt nu există decît foarte puţine centre creatoare şi că toate zonele periferice se supun doar impulsului acestor centre. „Luînd o hartă a Eurasiei, am pu-

tea fixa un vîrf al compasului în Atena din jurul anului 400 î.e.n., după care, mişcînd celălalt vîrf în aşa fel încît să trasăm curbe din ce în ce mai largi, am putea constata că influenţa centrului descreşte pe măsură ce vîrful liber al compasului se depărtează. Opera de artă prezintă astfel din ce în ce mai puţine calităţi greceşti."

Tot aşa cînd este vorba de arta franceză din secolul al XII-lea, în măsura în care se depărtează mai mult sau mai puţin de l'Ile de France, sfîrşindu-se în Ungaria şi în Suedia.

În arta ţărilor excentrice, în raport cu nucleul primitiv, originalitatea ar consta într-o distanţare de model, deci într-o imperfecţiune. Or, treptat, acest defect apare uneori ca o calitate, în măsura în care se pierde din vedere idealul propus de centru. Impostura devine atunci cel mai bun mijloc de a reuşi, stîngăcia devine talent.

Este de asemenea foarte greu să izolezi un artist de epoca sa. Fiecare artist poate rezolva doar parţial problematica pusă de cutare epocă. Perugino nu va avea aceeaşi compoziţie spaţială ca Rafael, nudul va fi tratat altfel de Michelangelo şi de Pollaiuolo: numele proprii n-au importanţa ce li se atribuie, cu atît mai mult cu cît operele de artă pot fi atribuite unor artişti foarte învecinaţi unul de altul sau care preiau schimbul unul de la altul.

Unde sfîrşeşte Verrocchio, întreabă Berenson, unde începe Leonardo? Unde sfîrşeşte Bellini, unde începe Giorgione? (Trecerea este bruscă, de la unul la celălalt.) Şi unde sfîrşeşte Giorgione şi începe Tiţian? (Tranziţia este lentă de astă dată.)

Dacă vom examina anumite opere în mod special, vom fi de asemenea derutaţi. Oare *Moara* este de Rembrandt, cutare portrete sînt oare de Velázquez sau de Mazo?

Scanned with OKEN Scanner

Această incertitudine marchează limitele cunoașterii noastre, originalitatea unui artist în raport cu altul, și nu numai a unei opere în raport cu alta.*

Riscăm de asemenea să ne înșelăm cînd judecăm creațiile prin creaturi, ca negustorii de tablouri care se hotărăsc convinși de reclama pictorilor sau a criticilor. Un artist este cu atît mai mare cu cît pare mai puțin. Pe cît de extraordinară este opera, pe atît de banală poate fi viața lui.

În cele din urmă, originalitatea ajunge să se autodistrugă. Și aceasta e soarta cea mai tristă de care poate avea parte cineva care vrea să urmeze moda pentru a fi original în raport cu trecutul. El devine comun, în raport cu mediul în care trăiește. Erezia devine ortodoxie, scandalul devine banalitate.

Concluzie

Valoarea pe care o atribuim originalității depinde, în mare măsură, de cea pe care o atribuim muncii. Dacă mulți țin seamă de aceasta din urmă, atunci originalitatea nu are preț decît atunci cînd este dobîndită. Altminteri, valorează foarte puțin, căci se datorează hazardului care dă naștere creatorului într-o epocă prielnică înclinațiilor sale. Sau provine dintr-un talent într-adevăr înăscut. Sau este un dar al zeilor. În toate aceste cazuri, meritul creatorului este nul.

Dar ne putem întreba dacă valoarea unei opere sau a unui individ depinde de merit, chiar dacă originea acestuia e alta decît munca.

---

* De aceea admirăm prudența unor conservatori de muzee, care încet, încet înlocuiesc mențiunea: „operă de...“ cu „operă semnată de...“, apoi „atribuită lui...“, apoi „din școala...“ (N. a.).

Originalitatea poate ţine tot atît de bine de domeniul favoarei sau al graţiei. Materialul pus la dispoziţia creatorului nu are prea multă importanţă; totul este modul în care e folosit acest material: „Scriitorul original nu este cel care nu imită pe nimeni, ci acela pe care nimeni nu-l poate imita.“ (Chateaubriand).

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE GUST

Scanned with OKEN Scanner

Pielea de sagri*

Istoria esteticii ca posibilitate de cunoaştere este istoria unor demisii succesive. Estetica a fost întîi ştiinţa frumosului ideal, apoi s-a mulţumit să fie ştiinţa regulilor artei, devenind în cele din urmă catalogul senzaţiilor produse de obiecte.

„Progresul" a fost aşadar un regres. Ştiinţa frumosului a dispărut dînd naştere cunoaşterii sentimentului estetic, după care, încet-încet, a dispărut şi aceasta. Estetica s-a rezumat în cele din urmă doar la studiul procedeelor folosite de artist pentru a crea ceea ce era denumit altădată frumosul, după exemplul frumuseţii naturii. Estetica, se spune astăzi, este studiul specific al artei şi nicidecum al frumuseţii naturale . . . Ea este în raport cu arta ceea ce este ştiinţa teoretică în raport cu ştiinţa aplicată corespunzătoare.

Opinia lui Valéry . . .

În *Discurs despre estetică,* Valéry spune că „numai numele de estetică ne face să ezităm între ideea de un farmec straniu a unei «ştiinţe a

* Aluzie la romanul cu acelaşi nume *(La peau de chagrin)* de Balzac (N. trad.).

frumosului» care, pe de o parte, ne-ar ajuta să discernem *cu precizie* ce trebuie să ne placă, ce trebuie să aclamăm, ce trebuie să distrugem; şi care, pe de altă parte, ne-ar învăţa să producem *cu precizie* opere de artă de o valoare incontestabilă; şi legată de această primă idee, ideea unei «ştiinţe a senzaţiilor» nu mai puţin seducătoare . . ."

Valéry distinge în realitate trei idei: prima, cea a unei ştiinţe a frumosului, astăzi abandonată, după ce a fost obiect de studiu timp de mai multe secole; a doua, cea a unei ştiinţe a artei, astăzi încă în vigoare, şi care ar oferi nişte precepte; a treia, care, abandonînd orice fel de pretenţie de judecată, ar cerceta doar condiţiile de ordin sentimental ale unei creaţii sau ale unei cunoaşteri.

. . . şi cea a lui Bergson

Într-o scrisoare adresată lui Frédéric Lefèvre*, în legătură cu estetica, Bergson contesta definiţia corespondentului său: „. . . Ideea dumneavoastră de a considera estetica o «ştiinţă a formelor» mi se pare îndreptăţită într-o oarecare măsură, punctul de vedere estetic privind evident forma. Nu cred totuşi că această formulă e suficientă pentru a defini estetica. Chiar restrîngînd sau lărgind, sau modificînd mai mult sau mai puţin . . . sensul cuvîntului «forma» (ridicîndu-l, de exemplu, la demnitatea *eidos*-ului platonician, care înseamnă în acelaşi timp şi Formă şi Idee) mă îndoiesc că am ajunge la o definiţie a esteticii conformă legii *toti definito et soli definito*** aşa cum impune vechea noastră logică.

---

* Dax, 6 aprilie 1929 (N. a.).

** Tot definitul şi numai definitul. Aceasta este prima lege pentru formularea unei bune definiţii în logica clasică. Cu alte cuvinte, o definiţie trebuie să fie echivalentă sau corespunzătoare cu ceea ce defineşte (N. trad.).

În general, o știință nu poate fi definită cu precizie atîta vreme cît n-a pus și rezolvat un anumit număr de probleme — cel puțin o problemă. Numai după ce problema a fost rezolvată, sau e pe punctul de a fi rezolvată, putem s-o punem într-adevăr și să definim, pe această cale, știința care o pune. Pînă atunci, trebuie să ne mulțumim cu formule vagi, indicînd direcția sau regiunea în care socotim că există interesul de a întreprinde cercetările."

Dacă vom duce pînă la capăt această idee, vom ajunge să spunem că atunci cînd facem estetică nu putem da nici măcar sfaturi, ci trebuie să ne mulțumim constatînd doar ceea ce a făcut cel care își spune „artist", și să afirmăm odată cu Hegel că spiritul nu-și ia zborul decît la căderea nopții, asemenea bufniței, pasărea Minervei.

Contradicțiile bunului simț

Dar ce descumpănire în această demisie! Marea masă a oamenilor nu poate s-o accepte. O dovedește folosirea curentă a cuvîntului estetician, esteticiană — care desemnează o profesiune menită să se ocupe de înfrumusețare — și nu o persoană care se consacră studierii frumosului. Cu alte cuvinte, estetica nu mai întreține raporturi decît cu practica, ceea ce pare de-a dreptul straniu. Cum se poate ocupa cineva de înfrumusețare fără să știe ce este frumosul? Și nimeni nu ezită să vorbească în acest caz de estetică!

Putem spune atunci că frumusețea ne e revelată de modă? Sigur că da: există o frumusețe la modă. Este frumusețea cutărei femei sau a cutărui bărbat, fapt care o particularizează și mai mult. Nimic nu împiedică însă ca această frumusețe specifică unei persoane să fie în același timp o frumusețe ideală care a ales persoana respectivă pentru a se încarna în ea și care ar putea să se încarneze tot atît

Scanned with OKEN Scanner

de bine în cutare sau cutare clientă a esteticienei. Această frumuseţe este menită să dureze mai mult decît vedeta care, lansînd moda, devine prizoniera ei. Aşadar, nu este vorba de o frumuseţe într-adevăr personală şi într-adevăr instantanee. Totdeauna există o căutare a absolutului şi a atemporalului. În cazul de faţă, această căutare restrînsă la minimum dovedeşte necesitatea acestei acţiuni, oricît de puţin ambiţioasă ar părea ea: trebuie să durăm. Frumuseţea trecătoare a vedetei presupune existenţa unei frumuseţi durabile.

Şi totuşi . . .

Nimic nu variază mai mult conform epocii şi ţării. Există o frumuseţe antică, o frumuseţe medievală, o frumuseţe modernă. Frumosul reprezintă în general o culme pe care nimeni nu se gîndeşte s-o discute şi la care toată lumea aspiră să ajungă. Perfecţiunea nu este încarnată într-o formă oarecare, ci într-o anumită formă. Or, cîte idealuri şi-au pierdut orice valoare! În schimb, cîte modele noi de frumuseţe ni se propun! Dar în faţa acestei diversităţi, mai putem, oare, vorbi de frumos?

Nu ne rămîne decît să ne refugiem în ştiinţa artelor, să facem apel la preceptele despre care vorbea Valéry şi, în loc să ne întrebăm ce trebuie să ne placă, să ne întrebăm ce trebuie să creăm. Criteriile de valorificare a creaţiei artistice, fie matematice, fie logice, fie istorice nu au lipsit. Noi nu vom face decît să indicăm cîteva dintre ele, reamintind numele celor cărora le datorăm aceste criterii. Vom lăsa de-o parte istoria propriu-zisă, clasificările făcute din alt punct de vedere de către Wölfflin şi Focillon, de exemplu. Vom constata că aceste criterii au fost fie criticate fie succesiv abandonate, dar în folosul cui? al unor criterii extraestetice, şi pe care le-am putea numi anestetice.

Ajungem astfel la o a treia etapă, a constatării, care urmează etapei idealului și etapei preceptului, și pune în discuție o seamă de probleme arzătoare: ce deosebire există între obiecte (dacă într-adevăr nu mai există judecăți de valoare) și opere? Putem vorbi de obiecte estetice în locul operelor de artă? Și despre ce fel de obiecte este vorba? Trebuie să introducem printre acestea reproducerile, schițele, fotografiile și chiar falsurile? Noutățile tehnice, noile instrumente trebuie considerate și ele de competența esteticii? Și cum să privim materiile brute? Pot ele da naștere unei „arte brute"?

În definitiv, nu putem ajunge oare, acum, după cea mai gravă criză din istoria sa, la concluzia unei înnoiri posibile a esteticii? Chiar dacă obiectul pare să fi luat locul subiectului, n-a făcut-o, oare, grație unei importanțe neașteptate a subiectului care cu aerul de a constata emite doar decrete? În acest caz am putea relua cuvintele lui Mistral în legătură cu limba provensală: „Se spune că este moartă, și eu spun că este vie".

Dealtfel . . .

S-ar putea face o listă cu tot ce este viu și mort, cum a făcut Benedetto Croce, autorul unei cărțulii intitulată: *Ce este viu și ce este mort în filozofia lui Hegel.* Ce este mort, în arta pe care o admiram, pe care o prețuiam? Este mort, trebuie s-o spunem din păcate, exact ceea ce admirau toți clasicii în secolul al XVII-lea, în marmurele romane, de exemplu. Știm că frumusețea lor a emoționat multă lume; acum ne este aproape indiferentă. De asemenea arta elenistică, acea artă plină de înfloriturі care s-a dezvoltat în Alexandria, artă expusă în muzee și nemaioferind acum prea mult interes, cu excepția unui interes de ordin istoric și arheologic. Eclectismul

Scanned with OKEN Scanner

italian nu ne spune absolut nimic. Școala bologneză, atît de admirată pe vremea lui Stendhal, nu-i mai interesează decît pe amatori și pe cunoscători. E nedrept, dealtfel, dar se pune oare aici problema dreptății?

În schimb, o seamă de arte au fost descoperite și au devenit foarte vii în ochii noștri. De exemplu, vechea artă a Egiptului faraonic, arta bizantină, studiată astăzi cu multă febrilitate și pasiune; sau artele primitive, firește, artele precolumbiene, artele preistorice, arta denumită „paleocreștină". Arta de stepă, frescele romane, de asemenea. S-a produs într-un cuvînt o deplasare de interes estetic: ceea ce pasiona nu mai pasionează; ceea ce părea stîngaci sau prost executat ne apare astăzi ca o serie de capodopere.

S-a produs un transfer de valori. Pictori ca Greco sau Goya, au dobîndit o importanță deosebită. Se vorbește mult, printre artiști, despre Uccello, despre Piero de l la Francesca. Un pictor care se bucură de un succes extraordinar și care nu fusese un necunoscut la vremea lui, dar a fost ignorat după aceea, este Georges de La Tour. Epoci întregi au ieșit la iveală astfel. Aceste epoci sînt extraordinar de depărtate în spațiu, în timp, mult mai depărtate decît momentul clasic; și apoi, atenția noastră a fost brusc atrasă de o seamă de pictori izolați. De ce? . . . Nu se știe. Totuși, fenomenul este absolut surprinzător, dar cîtuși de puțin dezolant; dacă în cazul anumitor epoci putem vorbi de o criză a admirației estetice, această admirație se reportează cît se poate de firesc asupra altor epoci. Nu s-a produs decît o deplasare. Rațiunile ei sînt în general misterioase. Noi explicăm, dar explicațiile noastre sînt aposteriori.

I.

IDEALUL DE FRUMOS

O definiţie a lui Bossuet

Ce este frumosul?
Iată o definiţie clasică a frumuseţii formulată de Bossuet în *Tratatul despre cunoaşterea de Dumnezeu şi de sine:* Frumuseţea, adică justeţea, proporţia şi ordinea, nu se percepe decît prin spirit, a cărui activitate nu trebuie confundată cu activitatea simţurilor, sub pretextul că o însoţeşte. Astfel, cînd ne aflăm în faţa unei clădiri frumoase, exprimăm o judecată privind justeţea şi proporţia tuturor părţilor în raportul unora cu altele. Judecata noastră conţine un raţionament ascuns pe care nu-l percepem pentru că se produce foarte repede.

Această definiţie este riguroasă. Idealul de frumos e considerat aici ca fiind raţional; frumosul este un frumos pe care îl cunoaştem prin judecată. Bineînţeles, Bossuet înţelege obiecţia care i se poate aduce. Cînd văd ceva, despre care spun că este frumos, nu am deloc impresia că fac un raţionament, că îmi spun: „E frumos pentru că-i bine proporţionat", sau „E frumos pentru că părţile se acordă bine între ele". Mi se pare frumos sau mi se pare urît, asta-i tot. La care, în partea a doua a

Scanned with OKEN Scanner

definiţiei sale, Bossuet răspunde că acest raţionament se face într-o clipită, ceea ce ar însemna, de fapt, să facem apel la ceva care pe Bossuet l-ar fi îngrozit, adică la inconştient. În epoca clasică, totul trebuia să fie conştient. Iată o idee despre frumos pe care nu cred că ar trebui s-o nesocotim, întrucît, de vreme ce nu sîntem convinşi că frumosul e un fenomen raţional, cum să-i mai învăţăm pe alţii ce este frumosul, şi cum să mai vorbim chiar despre frumos?

Dealtfel, aşa se şi explică numeroasele glose pe marginea diferitelor canoane, adică regulile proporţiilor. Din păcate, frumosul s-a depărtat din ce în ce mai mult de perfecţiune, idealul de frumos a devenit din ce în ce mai puţin raţional; am putea chiar spune că a dispărut. El ne furniza cu toate acestea un criteriu foarte comod. Scrisorile în care președintele De Brosses îşi relatează călătoria în Italia sînt un document extrem de caracteristic din punctul de vedere al acestei estetici, pentru că ne arată foarte bine ce putea să gîndească despre frumos şi despre urît, în secolul al XVIII-lea, un om cultivat, inteligent, subtil şi foarte instruit ca De Brosses.

Din păcate, trăind în epoca noastră, nu prea putem împărtăşi gusturile şi resentimentele lui De Brosses. De exemplu, el consideră goticul foarte imperfect, prin aceasta ilustrîndu-şi perfect epoca. Ştim în ce dizgraţie căzuse goticul în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Cînd vizităm catedrala din Chartres, vedem că juleul din Evul Mediu a fost dărîmat de canonici în secolul al XVIII-lea, dar s-au mai păstrat cîteva fragmente care ne emoţionează în chip deosebit, acela reprezentînd Naşterea lui Cristos, de exemplu. Putem remarca, de asemenea, că bisericile gotice au fost masacrate în toată Franţa; se spune cîteodată că au fost masacrate de revoluţionari, ceea ce nu e chiar atît de adevărat. Da, revoluţionarii au făcut ce-au putut, desigur; şi în timpul războa-

ielor religioase s-a făcut ce s-a putut cu statuile şi cu alte opere de artă, dar, în fond, tot credincioşii au făcut cel mai mare rău bisericilor, în Franţa. De ce? Ei bine! pentru că, atunci cînd credem, avem în vedere un anumit tip de frumuseţe, e cît se poate de firesc, şi vrem ca şi credinţa să fie cinstită prin mijlocirea acestui tip de frumuseţe considerat drept ideal. Şi-atunci ne grăbim să ascundem, sau să distrugem, tot ce a precedat acest ideal de frumuseţe şi este considerat drept barbar. Toate acestea izvorăsc dintr-un sentiment foarte curat. În acelaşi fel, conservatorii de muzee pun în evidenţă tablourile, sculpturile, frescele care corespund idealului de frumuseţe al epocii lor, adică mai exact al tinereţii lor.

Din fericire, muzeele mai dispun de-o resursă, şi-anume rezervele. Conservatorul următor poate să scoată din cripte, pivniţe, hambare, operele care fuseseră surghiunite în umbră, şi să le pună în lumină. În felul acesta se pot face descoperiri. Pe vremea cînd eram tînăr, prin La Tour se înţelegea Quentin de La Tour, firește; acum, cînd auzim de La Tour, trebuie să ne gîndim la Georges. Cei doi Teniers, tatăl şi fiul, nu se bucurau de mare cinste în secolul al XVII-lea, iar astăzi se bucură. Care este aşadar originea acestui ideal de frumos? Care este originea ideii că există un frumos, un frumos absolut, un frumos la care trebuie să ne referim în mod obligatoriu?

Definiţiile lui Platon

Pentru noi, pentru civilizaţia noastră, această idee îşi are originea la greci. Lui Platon, mai ales trebuie să-i atribuim acest frumos absolut. În *Hippias,* de exemplu, Platon vorbeşte de frumuseţea corpurilor; în *Fedra,* vorbeşte despre frumuseţea sufletelor, iar în *Banchetul,* vorbeşte despre frumuseţea Ideii.

În *Hippias,* se pune problema cunoaşterii

frumosului. Socrate îi spune interlocutorului său: „Nu e totul să ştim care sînt lucrurile frumoase, ci să ştim ce este frumosul". Nu trebuie să ştim, cu alte cuvinte, cum spuneau scolasticii, *quod*-ul, ci *quid*-ul. *Quid*-ul este esenţa; *quod*-ul este obiectul însuşi, realitatea oarecare. Nu trebuie să stiu, aşadar τί ἐστι καλὸν, ce este frumos, ci τί ἐστι τὸ καλόν, adică ce este frumosul, căci interlocutorul lui Socrate îi enumeră toate lucrurile frumoase: un cal frumos, o statuie frumoasă, un monument frumos, o faptă frumoasă, o virtute frumoasă, şi aşa mai departe; dar Socrate îl corectează spunînd: „Dar nu, acestea sînt ilustrări, sînt enumerări; mie spune-mi ce este Frumosul". Urmărim astfel succesiunea mai multor definiţii. Primul răspuns: frumosul este ceea ce e preţios, şi ce e preţios? Aurul. Aşadar, frumosul ar fi preţiosul. Dar dacă totul ar fi de aur, n-ar mai exista lucruri frumoase. Aurul este frumos prin raritatea lui, şi-apoi pentru că este pus la locul cuvenit. În *Metamorfozele* lui Ovidiu, un om (Midas) este condamnat să schimbe în aur toate obiectele pe care le atinge. Nenorocitul moare de foame, moare de sete, pentru că totul este de aur. Şi-apoi, dacă vrem să facem o statuie, n-o vom face toată de aur; o asemenea idee e o barbarie. Astfel, Fidias nu a făcut statuia zeiţei Pallas Atena toată din aur; braţele, mîinile le-a făcut de fildeş, lumina ochilor de agată sau de calcedoniu. Aurul este idealul bogatului, dar nu este idealul frumuseţii.

Definiţia ce urmează este definiţia convenabilului, τὸ Πρέπον ceea ce se cuvine. Cînd vrem să mîncăm, salată sau legume, de exemplu, nu se cuvine să folosim o lingură de aur, ci o lingură din lemn de smochin (de smochin pentru că acesta era, şi este şi acum, copacul cel mai obişnuit din Grecia). Putem, oare, vorbi atunci de o indentitate între convenabil şi frumos?

A treia definiţie: frumosul este utilul, ceea ce-i eficace, ceea ce astăzi am numi probabil

„funcţionalul", dar există totuşi o sumedenie de lucruri utile. O tigaie, care este utilă, este şi frumoasă? Ea devine frumoasă, dar după ce a devenit inutilă. Un anticar expune în rafturile sale tigăi de aramă. Dar cînd cumpărăm aceste tigăi, nu le cumpărăm pentru a le folosi. Utilul ridică o sumedenie de probleme, cu atît mai mult cu cît poate determina o proastă execuţie.

Frumosul este oare avantajosul? τὸ ὠφέλιμον? Avantajosul este ceea ce poate produce binele şi nu răul, dar nici avantajosul nu este ceea ce e frumos. Într-adevăr, avantajosul ne poate îndemna foarte bine să facem ceea ce nu este frumos. Atunci ne năpustim asupra unei ultime definiţii, care este „plăcutul", ceea ce face plăcere. De exemplu, senzaţiile vizuale şi auditive ne pot face plăcere în anumite ocazii, dar cum ele nu sînt cauzate de două organe capabile să ne procure doar un agrement, oare, frumosul nu se află aiurea? Da, probabil, pentru că ne putem bucura din plin de anumite lucruri, considerînd că aceste lucruri de care ne bucurăm nu sînt frumoase. Kant face şi el această distincţie la începutul *Criticii puterii de judecată* şi, dealtfel, toţi esteticienii se cred obligaţi s-o facă. Au dreptate: ne putem bucura de ceva, dar asta nu înseamnă deloc că acel ceva este frumos. Ne poate face plăcere să mîncăm, dar felul pe care îl mîncăm nu este neapărat şi bun. Lucrurile care ne produc plăcere nu sînt neapărat frumoase, şi deseori ne ascundem pentru a gusta diverse plăceri; sînt plăceri neîngăduite. Aşadar, frumosul nu se confundă cu plăcutul.

Altă obiecţie a lui Socrate, cea scoasă din categorii şi din grade. Există categorii de frumos. Noi nu preţuim, de exemplu, frumuseţea unei oale tot aşa cum preţuim frumuseţea unei femei; ele reprezintă două categorii deosebite. Există, de asemenea, grade, de exemplu, între frumuseţea unei femei şi frumuseţea unei zeiţe; tot astfel, există o deosebire de grad

între frumuseţea maimuţei şi frumuseţea omului. Toate acestea tind să dovedească faptul că pentru Platon există un frumos absolut, dar că acest frumos absolut nu poate fi găsit pe pămînt; el nu este imanent, ci transcendent.

Aici, deschid o paranteză şi constat că, în fond, progresele filozofiei artei sînt deseori puse în discuţie, căci Valéry, în *Discursul despre estetică,* reia întocmai declaraţiile lui Hippias: nu trebuie să cercetăm ce este frumosul, trebuie să cercetăm ce înseamnă lucrurile frumoase. Tocmai asta nu vrea Socrate.

Hippias este un dialog fără concluzie. În dialogul care urmează, nu cronologic, ci logic, *Fedra,* Platon vorbeşte despre frumuseţea sufletească. Neaflîndu-se în trupuri, frumuseţea trebuie să se afle probabil în suflet. Dacă frumuseţea se află în suflet, ea se află conform unui model care este un model divin. Cu alte cuvinte, frumuseţea este un fenomen transcendent, şi nu o proprietate imanentă. Iubirea este provocată de frumos, dar frumosul precede iubirea. Într-adevăr, din punctul de vedere al grecilor, precum şi în întreaga noastră tradiţie clasică, un lucru place pentru că este frumos, el nu este frumos pentru că ne place nouă. Răsturnarea a început să se producă odată cu creştinismul, pentru că iubirea, un anumit fel de iubire, este mai puternică decît admiraţia frumuseţii.

Paranteză despre frumosul absolut

Pentru a explica ideea de frumuseţe pe care o provoacă iubirea, Platon face apel la faimoasa teorie a reminiscenţei. Noi cunoaştem frumuseţea într-o viaţă anterioară, şi nu facem decît să recunoaştem acest ideal de frumuseţe. Cred, în ce mă priveşte, că această ipoteză a reminiscenţei (sau mai degrabă acest mit) este foarte inteligentă. Evident, nimeni dintre noi nu crede în reminiscenţă, deşi credem în alte lucruri mult mai puţin rezonabile. Într-adevăr,

dacă aş vrea să pledez în favoarea frumosului absolut, aş putea spune: „Astăzi «esteticienii» nu găsesc decît un frumos relativ. Şi toţi oamenii care au o experienţă a lucrurilor frumoase cred la fel . . .“ Dar această relativitate nu presupune, oare, contrariul relativităţii? Cum aş şti eu, oare, că frumosul este relativ, dacă nu aş purta în minte ideea unui frumos absolut? N-am şti că umblăm în noapte dacă n-ar exista o lumină care să ne călăuzească prin noaptea noastră. Cum ştim noi, oare, că nu există nici un adevăr? Oare, o insectă ştie acest lucru? Oare un cîine, o pisică, o pasăre îl ştie? Poate. Eu nu am dreptul să spun contrariul; nu ştiu. Eu, de exemplu, cînd văd nişte lucruri care se petrec pe stradă şi acord acestor lucruri aparent incoerente, acestor cortegii, acestor manifestaţii, acestei procesiuni, acestor urlete, acestor aplauze, o semnificaţie, atunci le înţeleg, dar dacă aş fi un animal, poate că n-aş fi deloc convins că au vreun sens.

Admiţînd că le atribui un sens, un sens poate cu totul relativ, înseamnă probabil că port totuşi în mine ideea că ceva are un sens; există un criteriu cu care evaluezi lucrurile, dar acest criteriu este ascuns, şi în primul rînd mie însumi.

În *Banchetul,* care este al treilea dialog (în succesiune logică) după *Fedra,* nu mai este vorba de frumuseţea trupurilor şi nici de frumuseţea sufletelor, ci de frumuseţea Ideii. Dorinţa de nemurire pe care o purtăm în noi ne face nu numai să iubin şi să admirăm frumosul, ci să-l iubim pînă-ntr-atît încît să vrem să zămislim conform ideii de frumos. Frumosul ne împinge să creăm. Cu alte cuvinte, creaţia artistică nu este doar o creaţie subiectivă, ci o creaţie săvîrşită, pentru că există un model pe care nu ne putem împiedica să-l imităm. Atunci, conform cu ceea ce sîntem, noi dăm ascultare acestei constrîngeri pe care

o exercită asupra noastră în diferite moduri frumosul absolut. Putem zămisli, de exemplu, frumusețea trupurilor. Împreunarea sexelor se face din rațiuni pe care Schopenhauer le-a înțeles bine; trebuie să-i dăm ascultare zeului speciei. Dar ce importanță are asta! Pentru subiect, asta înseamnă frumusețea, e un fel de frumusețe fizică sau morală. (Ne aruncăm asupra frumuseții morale cînd nu putem avea frumusețea fizică și invers.) În orice caz, frumusețea ne împinge să creăm, și preocuparea se face din iubire de frumos. Pe un alt plan, iubirea ne poate duce mai sus, prin fecundarea spiritului. Legislatorul, de exemplu, statornicește ordinea în cetate tocmai grație unui ideal de frumusețe. Iubim pe cineva, o persoană, pentru că ea răspunde unui ideal de frumusețe și, în al doilea rînd iubim ordinea în cetate, pentru că spiritul nostru răspunde și el unui ideal de frumusețe, îi este supus. În sfîrșit, în al treilea rînd, și acesta este punctul de vîrf al scării erotice, idealul de frumusețe ne duce la virtute. E vorba aici de toate acțiunile nobile pe care idealul de frumusețe le provoacă în noi.

Platonicienii constituie poate cea mai criticabilă rasă de spirite, și nimeni nu este astăzi platonician, dar poate că rasa lor este și cea mai interesantă. Ei cred că există un frumos absolut, și, bineînțeles, anti-platonicienii spun mereu „Dar arătați-ne frumosul vostru absolut! Unde se află idealul vostru? Vedeți prea bine că idealul se schimbă în fiecare epocă. Ce era frumos astăzi, nu mai este frumos mîine". Da, dar cum se face atunci că există în omenire acel soi de încăpățînare de a crede în frumusețe? Probabil pentru că în realitate frumusețea nu există nicăieri, dar ar trebui să existe, că există virtual și de aceea o și căutăm neobosit. Dacă n-o găsim, înseamnă că o căutăm acolo unde nu se află, în ceea ce numim „realitatea".

Frumosul este nedespărțit de bine

Grecii considerau frumosul ca o valoare supremă. Adjectivul pe care îl foloseau cel mai des este καλοάθχγχον, adică „frumos și bun"; în loc să folosească trei cuvinte, κάλον καί αγαθόν „frumos și bun", grecii au o expresie eliptică ce adună într-un singur cuvînt și frumosul și bunul, cu, se pare, o ușoară prepondere nță a frumosului. În orice caz, frumosul și bunul nu pot fi despărțite.

Această concepție estetică este în același timp și o concepție etică. În timpul numeroaselor secole de înflorire ale civilizației grecești, se presupunea că cineva considerat frumos trebuie să fie și bun, în timp ce noi sîntem obișnuiți, în ceea ce ne privește, din multiple rațiuni, să privim cu neîncredere îmbinarea dintre frumusețe și bunătate.

Cînd vizităm Muzeul național din Atena, vedem o reprezentare a lui Pan (cu syrinxul) pedepsit de Apolo pentru simplul motiv că naiul său umflă obrajii și că umflătura obrajilor desfigurează omul. Iată o trăsătură de moravuri uimitoare.

Altă trăsătură: cînd se reprezintă în sculptură bolnavi sau muribunzi, aceștia ascund spectacolul agoniei, „agonia", adică, în sensul grecesc, ultima „luptă". Ce face Socrate înainte de a bea zeama de cucută? După *Fedon*, el își ascunde fața cu pulpana mantiei. Această preocupare pentru frumusețe se vădește pretutindeni, și constatăm chiar ceva și mai uimitor cînd îl citim pe Homer: tînărul războinic căzut în bătălie rămîne frumos și după moarte. În consecință trupul poate fi frumos chiar și mort. Niciodată grecii n-au avut ideea barbară și sălbatecă de la sfîrșitul Evului Mediu de a reprezenta moartea în stadiul ei de schelet... Sînt lucruri ce i-ar fi îngrozit pe acești greci care erau niște oameni deosebit de civilizați.

Putem remarca, tot după Homer, că Elena a fost cauza războiului povestit în *Iliada*. Dar

ce reprezintă de fapt ea însăşi? Elena a început prin a fi zeiţă înainte de a fi femeie; din această condiţie i-a rămas ceva: frumuseţea, şi războiul dintre cele două popoare, războiul acela atît de îndelungat şi atît de cumplit, se încinge din cauza frumuseţii.

Frumosul ţine loc de orice

Iau acest exemplu din Homer, dar pot lua tot atît de bine un exemplu din Xenofon. Xenofon a scris un *Banchet* care este mai puţin cunoscut decît *Banchetul* lui Platon, dar lucrurile se petrec acolo cam la fel. La apariţia efebului, Autolicos, în timp ce comesenii merg să se lungească pentru a începe banchetul, se aşterne o tăcere religioasă pentru simplul motiv că frumuseţea lui este izbitoare, iar Xenofon spune cu acest prilej: toţi oamenii stăpîniţi de un zeu atrag atenţia, dar Autolicos atrage atenţia într-un chip deosebit: este o atenţie tăcută, calmă, ca o adîncă uimire, pentru că zeul care sălăşluieşte în el este zeul frumuseţii. Fiecare comesean laudă ceva: unul laudă bogăţia, altul laudă sărăcia, altul laudă munca, şi unul dintre comeseni, Critobul, laudă frumuseţea şi în acelaşi timp se laudă pe sine însuşi, pentru că toată lumea recunoaşte că este frumos. Să nu uităm că tot despre frumuseţea masculină e vorba: frumuseţea feminină (în sens exclusiv) este o invenţie modernă. Critobul e mîndru de frumuseţea lui şi este, de asemenea, fericit să-l contemple pe Critias, alt efeb. El spune că frumuseţea este preferabilă puterii regale. Pentru că cel care stăpîneşte frumuseţea poate dobîndi orice cu ajutorul ei. El nu trebuie să muncească, nu trebuie să acţioneze, nu trebuie să-şi dea nici o osteneală, ca majoritatea oamenilor. Tot felul de lucruri, pe care alţii nu le-ar obţine, lui i se acordă pentru că e frumos.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt argument ne surprinde: frumusețea pe care o reprezintă Critobul îi călăuzește pe ceilalți oameni pe calea virtuții. Virtutea este, ca să spunem așa, consecința frumuseții. Contemplația grecească a frumuseții conține o latură pedagogică pe care o regăsim, dar cu totul sub altă formă, la André Gide, de exemplu în *Falsificatorii de bani* (prin personajul reprezentat de unchiul Edouard). Există aici un reflex al acestei atitudini, dar un reflex care se resimte în urma trecerii sale prin creștinism, ceea ce preschimbă virtutea în viciu, și cu toate acestea este vorba de aceleași moravuri, dar care, astăzi, ne inspiră repulsie.

Frumusețea îi conduce pe ceilalți pe calea virtuții și Critobul ajunge chiar la concluzia că de acest lucru trebuie să se țină seama la alegerea magistraților. Se știe că la Atena, magistraturile se obțineau prin tragere la sorți sau prin alegeri. Or, pentru a alege un general, spune Critobul, ar trebui ca acesta să fie frumos. Iată un criteriu care ne surprinde. Noi nu sîntem obișnuiți să judecăm în felul acesta cînd este vorba de un magistrat, și mai ales de un comandant militar.

În această privință, ar trebui să citim *Filozofia artei* de Taine, în care autorul studiază sculptura grecească în raport cu viața grecească. Nu trebuie să uităm, într-adevăr, că idealul de frumusețe antică își are rădăcinile în viață. Dealtfel, deseori e greu să le deosebești una de alta, să vezi raporturile dintre frumusețea artistică și frumusețea naturală... În orice caz, grecii nu-și puneau prea mult această problemă: grecii considerau că frumusețea naturală se poate dobîndi tot așa cum se poate executa o statuie — nu prin adiționare (adăugînd cutare bucată de lut pe șold sau pe umăr) cum fac sculptorii moderni — ci prin sustragere. Sustragerea constă din eliminarea, de exemplu dintr-un bloc de marmură,

Scanned with OKEN Scanner

cu dalta, a unui *soverchio**, adică a tot ce e peste, a tot ce e prea mult, a tot ce împiedică evidenţierea jocului muşchilor, a tot ce poate împiedica un cal, de exemplu, să se manifeste prin acţiunile sale. Căci vorbim despre acţiunile unui cal; „acţiunile", adică modul de comportare al unui cal, felul în care se mişcă, felul în care umblă. Putem judeca un cal numai după umbletul său, şi putem în acelaşi fel, cum s-a spus deseori, „sculpta propria noastră statuie". Omul poate să-şi modeleze trupul aşa cum poate să-şi modeleze spiritul. El face aceasta în palestră, în gimnaziu, la sală. Iată idealul de frumuseţe grecesc, care este, de asemenea, un ideal de educaţie.

Acest ideal de educaţie va dăinui multă vreme. Îl găsim şi în *Charmide* de Platon. Alte exemple: Filip din Crotona a fost divinizat pentru frumuseţea sa, Xerxe merita să fie căpetenia armatei sale pentru că era omul cel mai frumos din această armată, şi aşa mai departe...

Frumuseţea se însoţeşte cu tinereţea

Acest ideal de frumuseţe e însoţit de un ideal de tinereţe. Tinereţea este considerată ca *akmé*, culmea frumuseţii. Aceasta nu înseamnă că lipsesc reprezentările de bătrîni, pe stele, de exemplu pe stelele funerare, din Kerameikos**, dar acestea sînt de obicei reprezentări ale unor înţelepţi, ale unor filozofi, cum se va spune mai tîrziu. Ei au o barbă mare şi un baston în mînă. Expresia lor este destul de senină. Acest ideal de frumuseţe exprimă seninătatea, γαλήνη. Bătrînul mai poartă încă în el un anumit reflex al frumuseţii sale din tinereţe; este o frumuseţe care a devenit morală, dar ea

---

* În italiană: prisos (N. trad.).

** Cartier din Atena al cărui nume se datorează probabil faptului că aici existau numeroase olării. Tot aici se afla şi marea metropolă a Atenei (N. trad.).

comportă totuși un fel de reflex crepuscular, care este în orice caz un reflex fizic, iar bătrînul nu este reprezentat cu trăsături prea acuzate, cum se procedează astăzi. În Evul Mediu, în Renaștere și apoi în epoca modernă, sculptorii, gravorii de medalii au modelat deseori cu plăcere capete de bătrîni, căutînd să arate tot ce dă în vileag scheletul. La tineri, dimpotrivă, constatăm o anumită nedeterminare a formelor, și grecilor le place să concilieze nedeterminarea formelor cu puritatea liniei. Și idealul frumuseții grecești, pe care îl vedem mai ales în sculptură, constă din îmbinarea tinereții cu frumusețea, a indeciziei cu fixitatea. Idealul grecesc încearcă să le concilieze pe amîndouă. De aceea, frumusețea nu este niciodată moartă; în „reprezentarea" grecească există totdeauna un freamăt de viață, tot așa cum marea, chiar cînd este cu desăvîrșire calmă, nu seamănă niciodată cu un lac, înțeleg un lac de munte, de exemplu, mai mult sau mai puțin încremenit. În mare, simțim întotdeauna un freamăt, și tocmai acest freamăt este interesant în epoca de splendoare a artei grecești. Este o mobilitate în imobil. Iată de ce e foarte greu să definim arta grecilor, și mai mult încă estetica lor, deși s-a încercat deseori.

Frumusețea poate rezulta dintr-un aliaj

Această estetică ne descumpănește pentru că este o estetică apropiată de natură și în același timp depărtîndu-se de ea. Deseori ea apare ca o estetică prin amalgamare de exemplu. Vedem reprezentate laolaltă însușiri aferente celor două sexe, atribute ale lui Dionisos și atribute ale Afroditei. Aceasta se poate face și prin *juxtapunere*. Este cazul hermafroditului, deseori reprezentat în sculptura grecească, idealul de frumos fiind deseori un ideal nediferențiat din punct de vedere sexual. Cîteodată, creația se face prin *fuziune:* de exemplu Tezeu deghizat

în față, Alcibiade de asemenea. În mitologie, cazul este destul de frecvent.

Vedem operîndu-se acest amalgam și între om și animal. Zeus, de exemplu, este reprezentat sub înfățișarea unui leu, Hercule sub înfățișarea unui taur, printr-un fel de fuziune; sau avem de-a face cu o juxtapunere la animale; sirena îmbină un trup de pește și un cap de femeie, centaurul are un cap de om și un trup de cal. Bineînțeles, la Ovidiu, în *Metamorfoze*, vedem trecerea, prin succesiune bruscă deseori, de la o formă animală la o altă formă animală. Sîntem chiar destul de uimiți de această cascadă de succesiuni care se produc instantaneu.

Un nou punct de vedere la Plotin

Totuși, neoplatonismul începe să facă o disociere între artă și frumos. La Plotin, arta și frumusețea nu sînt perfect unite, și aceasta ne frapează cînd citim tratatele lui Plotin, de exemplu prima *Eneadă*, cartea 6, a cincea *Eneadă*, cartea 8, a șasea, cartea 7. Estetica lui Plotin este și ea, bineînțeles, tot o estetică ascensională, este, ca și în cazul lui Platon, o dialectică ascendentă, dar trebuie să remarcăm faptul că Plotin critică din cînd în cînd idealul de simetrie, care era un ideal foarte platonician. De ce? Pentru că idealul de simetrie este un ideal static, iar pentru Plotin este importantă mișcarea. Cu Plotin, se trece, fără îndoială, de la o imobilitate la altă imobilitate, așa cum a arătat Bergson (în ultimul capitol din *Evoluția creatoare*) cînd vorbește despre reprezentarea cinematografică a grecilor. Este ca și cum o a doua statuie ar fi așezată pe o treaptă ceva mai ridicată decît prima. În sfîrșit, există o mișcare la Plotin, în măsura în care există o ierarhie. Această ierarhie nu e absolut aceeași ca la Platon. Omul trebuie să devină asemenea lui Dumnezeu, și trebuie, fără îndoială, să evolueze de la frumusețea sensibilă, ca la Platon,

la frumusețea morală, dar la Plotin se produce în orice caz o ruptură între frumusețea pur sensibilă și frumusețea morală, ruptură destul de precisă și care introduce o altă tonalitate. Plotin, de exemplu, face elogiul lui Ulise: Ulise scapă de la Circe (Circe vrăjitoarea) nu aspirînd la un ideal mai elevat decît cel pe care îl reprezintă Circe, fapt care s-ar încadra perfect în atitudinea platoniciană, ci fugind pur și simplu. El fuge de frumusețea sensibilă, așa cum în *Telemac* vedem că preceptorul lui Telemac îl aruncă pe acesta la un moment dat în mare pentru a-l scăpa de o vrăjitoare, cineva care ar putea să-l „seducă", adică să-l abată de la calea cea dreaptă. Nu avem așadar nici o dialectică ascendentă, ci mai degrabă un itinerar de fugă. Iată cum am putea deosebi idealul neoplatonician de idealul platonician.

Frumusețea trebuie contemplată față în față, bineînțeles, dar tu însuți trebuie să devii frumos. Este vorba evident de frumusețea morală, și în cea de a șasea *Eneadă,* cartea 7, între frumos și bine e trasată o linie clară de demarcație. Iată un lucru nou. Există chiar și o frumusețe fără formă: frumusețea supremă. Declarația este scandaloasă și foarte „modernă". Încă nu e vorba, bineînțeles, de arta informală, pentru că izvoarele artei informale sînt aiurea, dar este interesant să constatăm că pentru un mistic, Plotin fiind un mistic, frumusețea supremă este o frumusețe care scapă formelor, pentru că formele sînt un contur. *Linia* este caracteristică civilizației grecești, fie că e vorba de artă, de literatură sau de filozofie. Primul pictor grec, potrivit legendei, este un desenator care, părăsindu-și logodnica, a desenat cu creionul, pe un zid, profilul femeii iubite. Conturul este așadar un element capital. Dar începînd cu Plotin, avem ideea unei frumuseți lipsite de contur. Aceasta nu este, bineînțeles, frumusețea creștină. Între creștinism și neoplatonism se cască o prăpastie care a fost foarte bine defi-

nită de sfîntul Augustin într-un faimos capitol din *Confesiunile* sale: pentru creştinism, frumuseţea este întrupată în individ. Cu alte cuvinte, între neoplatonism şi creştinism există aceeaşi deosebire care există între Dumnezeul creştinilor şi divinul grecilor. Divinul nu înseamnă Dumnezeu.

Echilibrul tomist

Desigur, ideea creştină nu va triumfa imediat. Citindu-l pe Toma d'Aquino, găsesc la el un fel de fuziune armonioasă între un anumit ideal antic, de contemplare şi, pe de altă parte, un ideal creştin de comuniune. După Toma d'Aquino, între bine şi frumos există doar o „deosebire de raţiune", adică o deosebire care nu e o deosebire în sine, ci o deosebire pe care o facem prin intelectul nostru. Este o declaraţie cu totul în spirit antic. Cît despre frumos, iată cele două definiţii ale lui Toma d'Aquino, şi care ilustrează bine „estetica" sa *. Există în primul rînd „frumosul inteligibil, a cărui raţiune suficientă şi totală este aceea de a fi văzut şi auzit", *id cujus ipsa apprehensio placet,* cu alte cuvinte: ceea ce e destul să fie contemplat pentru a fi iubit, ceea ce place prin simplul fapt că este înţeles. Aşadar, frumosul aparţine unei facultăţi cognitive. Iată de ce el este cunoscut de obicei prin văz şi prin auz; de unde muzica sau pictura, sculptura. Gusturile şi mirosurile nu ne învaţă mare lucru, ele sînt puse de Toma d'Aquino pe planul al doilea. Există aşadar o definiţie cu totul dogmatică: frumosul este perfecţiunea, ceea ce nu lasă nimic de dorit, iar conform celei de a doua definiţii, frumosul este ceea ce place văzului, este aşadar frumuseţea sensibilă . . . cu condiţia, adaugă Toma d'Aquino, şi aceasta e

* *Suma teologica*, I, II, q. 27, a 1, ad. 3 (N. a.).

foarte important, ca ceea ce determină această bucurie a văzului să fie cuprinsă în frumusețea *obiectului*. Sîntem foarte aproape de antichitate și de greci în acest moment, într-o asemenea declarație în care important este în orice caz obiectul, și nu subiectul.

Iubirea, continuă Toma d'Aquino, presupune cunoașterea obiectului iubit, fie că acesta e de ordin spiritual, fie că e de ordin sensibil. Și totuși, pentru că această gîndire ce pare a fi rigidă, nefiind deloc rigidă, comportă multe nuanțe, totuși, putem iubi un obiect imperfect cunoscut. E destul să cunoaștem o parte, și întregul este apoi imaginat. Cunoaștem un fragment și, acest fragment fiind vrednic de iubire, întregul este iubit. Tot astfel, regăsind mădularul sfărîmat al unei statui antice putem reconstitui statuia pornind de la acest mădular. (Ravaisson urma un drum invers: încercînd să-i aplice brațe Venerei din Milo, el pornea de la ansamblu pentru a ajunge la părți.)

Așadar, după Toma d'Aquino, iubirea este o condiție necesară a emoției artistice, dar nu cauza ei. Cauza este frumusețea, și frumusețea care poate fi imaginată, nu numai contemplată. Ajuns aici, el deosebește două feluri de iubire: iubirea izvorîtă din dorință și iubirea izvorîtă din prietenie. Iubirea izvorîtă din dorință ne îndeamnă să ne căutăm complementul. Dimpotrivă, iubirea izvorîtă din prietenie ne îndeamnă să căutăm pe cineva care ne seamănă, prin connaturalitate, adică prin înrudire structurală. În amîndouă cazurile, există, evident, primatul obiectului asupra subiectului, cu singura rezervă, totuși, pe care am dezvoltat-o adineauri: ansamblul obiectului poate fi imaginat pornind de la un detaliu „simțit", și de aceea iubirea ca fenomen „subiectiv" nu e totuși condamnabilă.

Similitudinea este cauza iubirii, urmează Toma d'Aquino. Noi căutăm în altă ființă ceea ce ne seamănă. Dar sînt două feluri de simili-

tudine: similitudinea în act și similitudinea virtuală. Cînd similitudinea este în act, iubirea se întemeiază pe prietenie, pe bunăvoință; de exemplu, albul iubește albul. Cînd similitudinea este virtuală, iubirea izvorăște din concupiscență, adică dorim ceea ce ne lipsește. Apoi, Toma d'Aquino face deosebirea între *amor, dilectio, caritas, amicitia, concupiscentia* etc. Toate acestea ne dovedesc că în scolastică, și mai cu seamă în tomism, în afara „iubirii" creștinești există ceva obiectiv.*

Cazul lui Socrate

O obiecție în legătură cu grecii: Socrate era un om foarte urît. (Semăna cu un satir, toate portretele care îl înfățișează îl arată astfel, și cărțile în care se vorbește despre Socrate de asemenea . . .) El însuși o presimte dealtfel în rugăciunea sa în care cere frumusețea lăuntrică. Dar la Socrate nu există totuși un hiat între frumusețea obiectivă și frumusețea subiectivă. De la una la alta este posibilă o trecere. Și Socrate face exerciții la gimnaziu, frecventează agora, nu-i cineva care să se retragă din lume și să spună: „Nu mă interesează decît frumusețea morală". Cînd examinăm această urîțenie fizică în filigran, frumusețea morală răzbate prin urîțenie și-o transfigurează, dar în acest caz rămînem, totuși, în domeniul naturii.

---

* O carte de Nygren se intitulează *Eros et Agape*. Eros este iubirea, iubirea grecească, iubirea avînd drept obiect frumusețea, iar Agape este iubirea creștinească. Iubirea creștinească este o iubire în care subiectul primează mult asupra obiectului. Agape este iubirea lui Cristos pentru oameni, este o iubire-caritate, care nu trebuie să pornească din senzualitate și nici din sensibilitate; este o iubire carismatică. La acest autor contemporan, opoziția este mult mai puternică decît la Toma d'Aquino (N. a.).

Definiția subiectivă a frumosului din punct de vedere religios

Creștinismul introduce în lume o nouă dimensiune, prin faptul că pune mult mai mult accentul pe subiect decît pe obiect. Între cele două tomismul a realizat un fel de echilibru, ba chiar, ca filozof, Toma d'Aquino înclină mai degrabă spre obiect. Acest echilibru nu este totdeauna asigurat pentru că, pe de o parte, putem spune că și Creatorul și creatura sînt bune în sine, că Dumnezeu este de o nesfîrșită bunătate, iar pe de altă parte, putem insista, dimpotrivă, asupra păcatului, și în consecință asupra mîntuirii. Optica lui este deosebită în funcție de aspectul asupra căruia insistăm.

Din primul punct de vedere, putem cita cuvintele lui Michelangelo: „Cel care admiră autorul trebuie să iubească și opera lui". Creația este bună, pentru că autorul creației este bun și în același timp atotputernic. Fața lui Cristos poate apărea chiar și radioasă în sculpturile catedralelor. S-a discutat totuși multă vreme, pentru a se ști dacă fața lui Cristos era sau nu frumoasă, căci din punct de vedere creștin frumusețea feței lui Cristos nu este esențială. O lucrare, *Fața lui Cristos văzută de-a lungul istoriei artei,* arată cît de deosebite pot fi reprezentările lui Cristos. Uneori avem imaginea unui Cristos plin de majestate, sau Pantocratorul bizantin („cel care poate totul"), alteori, dimpotrivă, aceea a unui Cristos care întrupează toate nefericirile creaturii pe care vine s-o răscumpere, și artiștii l-au „văzut", într-un fel sau altul, conform epocii. Frumosul Dumnezeu din Amiens e una, Cristos de la Perpignan este cu totul altceva. Sînt două optici deosebite; dar putem spune că ele nu sînt incompatibile.

În *Curiozități estetice,* Baudelaire observă că Cristos nu rîde. În opoziție cu Evul Mediu care uneori îl deformează și-l desfigurează (Grünewald, de exemplu), se înalță imaginea închi-

puită de sfîntul Bernard, care a reacţionat viguros împotriva urîţirii voite a lui Cristos şi-a personajelor sacre. Sfîntul Bernard a determinat o reacţie în favoarea frumosului, era să spun a frumosului clasic, în sfîrşit, a frumosului aşa cum îl concepem în mod banal. Dacă vom examina căderea, în creştinism, căderea distruge frumuseţea. Lucifer trecea drept cel mai frumos dintre îngeri, iată-l pe cel mai frumos dintre îngeri devenind cel mai hidos, aşa cum apare în *Divina Comedie* la sfîrşitul *Infernului*. Totuşi, înainte de cădere, Lucifer era o fiinţă radioasă din toate punctele de vedere, fizic şi moral. Există aşadar un fel, dacă nu de răsturnare de valori, cel puţin de punere în discuţie a valorilor care provin din creştinism, şi constatăm cu uimire că această ambiguitate se menţine pe tot parcursul istoriei Evului Mediu şi-a epocii moderne pînă în zilele noastre, căci pe de o parte avem arta care a fost anatemizată sub titlul de „artă sulpiciană"*, iar pe de altă parte arta lui Rouault, de exemplu. Cum nu există nici o reprezentare autentică a lui Cristos, şi cum reprezentările sfinţilor sînt uneori deficiente, sau inexistente, nu ştim cum arătau în realitate: imaginaţia noastră poate să-şi dea frîu liber.

Definiţia subiectivă a frumosului din punct de vedere filozofic

Alături de creştinism îşi croieşte drum o mişcare ce nu mai este religioasă, ci filozofică. Analoagă unei revoluţii copernicience, revoluţia kantiană a făcut ca lumea să se învîrtă în

* Accepţia menţionată de J. G. s-a format în secolul al XIX-lea, şi se referă la imaginile care se vindeau în dughenele de artă religioasă din preajma bisericii Saint-Sulpice din Paris, caracteristice prin idealizarea şi coloritul lor de prost gust (N. trad.).

jurul subiectului în loc ca subiectul să se aplice lumii. În consecinţă, ne aflăm la antipozii gîndirii antice şi clasice, pentru că de astă dată subiectul îi dictează obiectului regulile sale. Iată ce scrie Kant în *Critica puterii de judecată:*

„Judecata gustului nu este o judecată de cunoaştere. Principiul ei determinant nu poate fi decît subiectiv . . . Pentru a vedea dacă un lucru este frumos sau nu, noi nu raportăm reprezentarea lui la obiect ci la subiect."

Aici sensul este acelaşi ca şi în creştinism. Subiectivismul religios şi subiectivismul filozofic sînt paralele. Şi în cartea I (paragraful 17), (*Despre Idealul de frumuseţe),* Kant insistă în această privinţă: „Nu există reguli obiective ale gustului, important este sentimentul subiectului, şi nu conceptul de obiect. Singurul criteriu este un criteriu empiric, criteriu scos din principiile ascunse şi comune tuturor oamenilor, criteriul acordului judecăţilor purtate de oameni asupra formelor sub care le sînt date obiectele."

Cu alte cuvinte, admiţînd existenţa unui criteriu, acest criteriu constă în acordul judecăţilor, dar judecăţile sînt opera subiecţilor, nu există un criteriu în calitatea însăşi a obiectului.

„Prototipul gustului este idealul de frumos, ideal de frumos care nu trebuie să fie vag, ci trebuie să fie fixat de raţiunea omenească." Astfel Kant lasă deoparte orice ornament, orice funcţionalitate, pentru că scopurile, spune el, nu sînt suficient determinate.

„Numai omul este capabil de un ideal de frumuseţe, numai umanitatea este capabilă de un ideal de perfecţiune."

Ce trebuie să facem atunci pentru a ajunge la această idee de frumos? Recomandarea lui Kant este foarte curioasă; pe un drum ocolit, el se întoarce, de fapt, la o idee clasică: trebuie să căutăm o imagine tip, calculînd mărimea mijlocie, de exemplu mărimea capului, a nasului, etc. El spune doar că ea reprezintă „caracterul

normal", „regula". De exemplu *Doriforul* lui Policlet, sau *Vaca* lui Miron. Această regulă ne dă ceea ce Kant numeşte „ideea normală de frumos". El admite aşadar canonul clasic, dar cu condiţia ca acesta să fie doar o valoare negativă.

Acestei idei de frumos trebuie să-i adăugăm idealul de frumos care se exprimă printr-o îmbinare cu binele moral. Cu alte cuvinte, Kant nu se decide să tragă concluziile premiselor sale: el ţine, pe de o parte, la arhetipul clasic, pe care îl numeşte negativ, iar pe de altă parte, exaltă idealul moral. Poziţia lui Kant conţine unele premise revoluţionare, dar consecinţele sale nu sînt deloc revoluţionare.

În *Remarcă generală asupra primei secţiuni a analiticii*, Kant este mai îndrăzneţ decît în pasajul pe care l-am citat mai sus. Chiar dacă începe spunîndu-ne că un om normal poate şi trebuie să prefere un cerc unei mîzgăleli şi un pătrat unui dreptunghi (idee care nu zdruncină deloc teoriile clasice), el adaugă însă următoarele: „În plus, forma trebuie să fie proporţionată în raport cu scopul . . . Regularitatea nu este suficientă decît pentru cunoaştere." Dar ce trebuie să facem în plus de vreme ce regularitatea, al cărui elogiu îl făcuse adineauri vorbind despre arhetipuri, *nu* este suficientă decît pentru cunoaştere? Trebuie să eliberăm imaginaţia de tirania regulilor. Şi-atunci, Kant elogiază grădinile englezeşti, şi ajunge să admită chiar valoarea şi existenţa mobilierului pe care îl numeşte baroc. El face o deosebire între *pulchritudo adhaerens* şi *pulchritudo vaga*. *Pulchritudo adhaerens* este frumuseţea pe care am numi-o noi astăzi „funcţională", frumuseţea născută din acordul dintre obiect şi destinaţia sa, iar *pulchritudo vaga* este frumuseţea rătăcitoare şi care îngăduie imaginaţiei să evadeze din reguli, din limite . . . *Pulchritudo vaga* este cîntecul păsărilor, de exemplu, cu condiţia, bineînţeles, să nu fii ornitolog, pentru că fiind savant în materie de păsări, ştii că păsările cîntă din anumite

cauze, fapt ce poate naște *pulchritudo adhaerens*, dar nu *pulchritudo vaga*.

Amîndouă trebuie stăpînite așadar. Este o idee foarte subtilă a lui Kant și asupra căreia manualele nu insistă. Ideea de *pulchritudo vaga* ilustrează foarte bine latura revoluționară a tentativei esteticii kantiene. În consecință, simetria este un lucru bun, dar și dezordinea poate fi un lucru bun, cel puțin dezordinea aparentă. Kant dă următorul exemplu: un plantator din Sumatra înfipsese niște araci în rînduri paralele pentru a susține într-o simetrie perfectă niște butași foarte înalți de piper, dar în vecinătatea plantației se întindea pădurea virgină, deci o absență totală de ordine. Imaginația se pierdea fericită în pădurea virgină, dar, în același timp, era tot atît de fericită văzînd în sfîrșit în imediata apropiere acele catarge de lemn. Amîndouă sînt necesare, spune Kant. Ele trebuie să se corecteze și să se completeze reciproc.

Implicit, găsim la Kant un elogiu adus favoarei, acea favoare despre care este vorba în *Cidul:*

Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
*Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi...**

Așadar, probabil că nu există frumusețe fără favoare, adică fără o recompensă pe care n-o meritățm. Putem, cînd facem estetică, fie să insistăm asupra ideii de merit, fie asupra ideii de favoare. Artiștii sînt oameni care muncesc și pot avea un mare merit, dar sînt și oameni care pot foarte bine să nu aibă nici un fel de merit. E trist, și n-ar trebui să fie așa. Totuși, așa este. Cînd ne ocupăm de estetică, toți avem un merit oarecare, dar cînd sîntem artiști nu-l avem în

---

* În sfîrșit ați biruit, și favoarea regelui / Vă înalță la un rang ce mi se cuvenea doar mie.

mod obligatoriu, munca noastră fiind o muncă foarte deosebită de munca obișnuită. Este o muncă asemănătoare cu cea a omului care-l iubește pe Dumnezeu, și care, în consecință, își dă osteneala să merite grația lui Dumnezeu, știind bine însă că ea este cu desăvîrșire gratuită. Această grație poate fi foarte bine hărăzită cuiva care trece pe stradă și care face lucruri pe care n-ar trebui să le facă.

Există așadar la Kant această idee, pentru care trebuie să-i fim recunoscători, dat fiind faptul că era un om ireproșabil din punct de vedere moral. Numai că nu îndrăznește s-o ducă pînă la capăt; tot ce putea face era s-o indice doar, profesarea unui subiectivism total fiind încă prematură.

Alunecarea de la ideal la real

Drumul de la o estetică a obiectului la estetica subiectului a fost lung.

Multă vreme, frumosul a fost definit în funcție de adevăr: „Frumosul este splendoarea adevărului." Dar ce este atunci adevărul? Cuvîntul adevăr comportă două sensuri: adevărul se poate aplica în cazul idealului, dar se poate aplica și în cazul realului. Totuși, aproape niciodată, nu dăm atenție acestui echivoc . . . Pentru greci, adevărul era idealul. Privind frumoasele statui grecești — ale zeiței Venus, ale lui Apolo — vedem bine că ele nu reprezintă realul, ci idealul; sînt zeițe devenite femei, zei deveniți bărbați și nu invers. De aici, posibilitatea unui anumit divorț între frumos și artă, pentru că arta a fost obligată să colaboreze cu natura. Tot despre frumos este vorba, adică despre adevăr, dar adevărul este cînd real, cînd ideal. Ce e de făcut atunci?

S-au încercat tot felul de soluții. Uneori s-au făcut transpuneri la modul clasic, de exemplu

inv 108674

Scanned with OKEN Scanner

în statuia lui Laocoon, bărbatul care se sufocă în strînsoarea unor șerpi uriași și care, împreună cu copiii săi, alcătuiește unul dintre cele mai celebre grupuri din antichitate (antichitatea decadentă). Este ceva înfricoșător, și asta pare frumos (sau mai degrabă părea). Dar există aici un compromis, pe care Lessing l-a explicat în *Laocoon*-ul său: un om cu fața transfigurată de durere poate exprima o anumită frumusețe; durerea lui devine frumoasă din punct de vedere ideal. Un tablou de Poussin reprezintă un om mușcat de un șarpe, într-un peisaj idilic, miraculos de calm și de senin. Durerea, și ca atare crisparea trăsăturilor, desfigurarea este însoțită de o atmosferă de pace. Se „colabora" în sensul în care spunem astăzi „colaborez cu inamicul". E vorba de o negociere.

Boileau scrie:

Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux,
*Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux**

Putem vorbi aici de un fel de „colaborare" între ideal și real.

Mai există și soluția barocă. Folosind mișcarea, Michelangelo și Bernini încearcă să facă ceva care să se apropie de o frumusețe clasică dar opusă totuși principiilor clasice. Ei sculptează subiecte patetice care provoacă o emoție moderată. La romantici, firește, lucrul este frecvent. Cu ajutorul durerii, Beethoven ajunge la un anumit absolut de seninătate, el suferă și provoacă suferință, dar cîtă fericire în această suferință! Baudelaire face versuri de un clasicism impecabil cu sentimente și descrieri care nu sînt clasice, și putem vorbi aici de un fel de mediere între ideal și real.

---

* Nu există șarpe nici monstru înfricoșător / Care imitat de artă să nu placă ochilor.

Caracterul substituit frumuseții, expresia substituită modelului

Partea pozitivă a artei moderne este exaltarea caracterului, exaltare prin care urîtul poate fi căutat pentru el însuși, de astă dată, și nu transpus, cum spuneam adineauri. Velázquez era răsfățat de Filip al IV-lea, și de regii care i-au urmat, dar i se cerea să picteze subiecte care nu-i plăceau la prima vedere. Spaniol fiind, el nu estompa caracterul (cum ar fi făcut un italian), ci îl accentua, și prin accentuarea caracterului ajungea la o frumusețe modernă care este un fel de urîțenie. Să ne gîndim la *Stîrvul* lui Baudelaire. Dacă Baudelaire ar fi făcut o descriere atenuată a stîrvului, temperată, opera lui n-ar fi prezentat nici un fel de interes, dar el a făcut, dimpotrivă, ceva foarte interesant, accentuînd caracterul hidos al stîrvului. Iată ceva care este urîțenie și *în același timp* frumusețe modernă; aceasta înseamnă accentuarea caracterului. Nu știu dacă esteticienele nu spun cumva același lucru clienților și clientelor lor: că, de exemplu, cînd ai o gură cu buze prea groase, în loc să subțiezi buzele cu ajutorul machiajului, trebuie să le îngroși. Cred că am citit acest sfat în unele tratate de estetică, dintre cele care nu figurează în biblioteci: „Sînteți urît, vă considerați urît? Nu încercați să vă «înfrumusețați.» Uneori reușiți, devenind astfel o statuie grecească. Dar aceasta nu e totdeauna posibil. Ce e de făcut atunci? Ei bine! accentuați tocmai ceea ce pare urît în fizionomia și în trupul dumneavoastră, și accentuînd astfel ajungeți la exaltarea caracterului, care, într-adevăr, poate da naștere unui anumit sentiment estetic".

Exaltarea caracterului duce la accentuarea expresiei, adică la ceea ce numim cîteodată adevărul interior. Dar se exprimă, oare, astfel adevărul interior? Oare, acest adevăr este preferabil celuilalt? În fond, ajungem la formula lui Rodin exprimată în *Convorbirile despre artă*. Rodin afirmă că el caută o frumusețe

nouă, avînd ceva incisiv care dă un fior nou, și sfîrșește cu formula: „Este urît ceea ce nu exprimă nimic".

Interesul modernilor se îndreaptă așadar spre o artă de ruptură, cum spunea Braque. Arta japonezului Hokusai, de exemplu, este o artă de ruptură și nu o artă de armonie. Putem oare vorbi de urît, sau de frumos? Sau pur și simplu de ceea ce am numi caracter? Da, să-i spunem caracter și, ca atare, o posibilitate a „urîtului".

Urîtul: formele sale

În ce constă urîtul? Există nenumărate categorii de urît. Urîtul poate exprima trivialul, de exemplu la Teniers, dar în acest caz nu-l mai considerăm urît — înțeleg „urît" în sensul obișnuit al cuvîntului. El poate exprima morbidul, de exemplu la Hieronysmus Bosch; poate exprima fantasticul: Bruegel; delirul: Goya. Dar există categorii de urît care se află pe celălalt versant. De exemplu la Greco: acele „alungiri" atribuite în mod bizar vederii sale și exprimînd spiritualitatea flăcărilor, a limbilor de foc, etc., care vin din arta bizantină. Se întîmplă ca elanul, influxul mistic să acționeze direct proporțional cu urîțenia persoanei... Uneori căutăm frumosul spiritual în efectele de lumină, la luminiști ca Georges de La Tour. Sublimul poate fi obținut și el prin urît, ca în cazul lui Rembrandt.

Cum să-l definim?

Are el, oare, o valoare negativă? Oare, menirea artei ar fi, cum scria Boileau, să preschimbe uneori urîtul în frumos? E posibil. În realitate, nu rămînem în domeniul valorilor negative. Prin urît atingem aproape totdeauna altceva decît urîtul, chiar dacă nu vrem. Atunci,

valorile prezentate prin urît pot consta în încălcarea unei ordini. Există o ordine a naturii, sau o ordine a spiritului, și încălcarea acestei ordini ar duce la ceea ce numim urît. În cazul acesta, ar fi vorba de o valoare pozitivă în sensul că ar exista o opoziție a unei ordini interioare față de o ordine exterioară. Expresia urîtului ar însemna expresia unei ordini neformulate, pe care artistul ar formula-o el însuși. El ar opune o ordine unei alte ordini, tot așa cum un revoluționar nu e un revoluționar adevărat decît atunci cînd are cu ce înlocui ordinea existentă. Poate că la fel se întîmplă și în cazul urîtului. Banalul s-ar naște din transgresarea ierarhiei. Ridicolul s-ar naște din ceea ce nu e de ordin intențional. Dizgrațiosul s-ar naște din dezechilibrul ordinii. Emfaticul s-ar naște din excesul adăugat ordinii propriu-zise, din exagerare, și dacă ar exista o exagerare prin lipsă am obține insipidul. Iată așadar o posibilitate: transgresarea ordinii, sau o opoziție a ordinilor.*

Sau ar fi vorba de o carență. Această carență ar produce, de exemplu, informul, care ar însemna absența ordinii, sau diformul, care ar fi ruptura ordinii în interiorul unui organism. Sau ar fi vorba de disproporționat, care ar fi o încălcare a unor principii de măsură, sau ar fi vorba de exagerat, care ar fi un dezechilibru în creația ordinii.

Valoarea pozitivă a urîtului

Urîtul nu este atît o valoare negativă cît o valoare pozitivă și, în orice caz, atunci cînd este exprimat de un artist, sfîrșește prin a deveni un caracter, și e vorba de un caracter pozitiv. Există totdeauna, se pare, o ordine preconcepută sau o formă prestabilită în spiritul artistului, și care îi servește drept călăuză. E

* Cf. R. Polin: *Du Faux, du Mal et du Laid* (N. a.).

greu să recunoşti acest fir al Ariadnei. Apariţia frumuseţilor noi îi dezorientează pe critici. Or, frumuseţile noi răsar zilnic; numai că, deseori, ele ne apar sub aspectele urîtului, pentru că şochează o idee preconcepută despre formă. Şi putem, oare, spune că sînt totdeauna negative? Nu. Aceasta e în orice caz o problemă, şi totdeauna există, chiar prin monstruos, o întoarcere la ceva care este „frumosul". Lucrul acesta apare foarte bine într-o poveste a doamnei de Villeneuve (care i-a fost atribuită şi doamnei de Leprince de Beaumont, pentru că a repovestit-o). E o poveste intitulată *Frumoasa şi Jivina.* Vedem aici, şi asta-i important, că Jivina redevine în cele din urmă frumoasă. În consecinţă, doamna de Villeneuve nu abandonează total idealul de frumuseţe clasică, iar urîtul reprezintă pentru ea un lucru tranzitoriu. Jivina este înzestrată cu o frumuseţe morală, căci ea îşi înmulţeşte actele de bunătate şi de generozitate. Dar acesta nu e singurul aspect, şi apare ca insuficient. El constituie o etapă care duce la frumuseţea fizică, graţie unei transfigurări.

Un citat din Dostoievski

Mult mai evident „modernă" este ideea de frumuseţe în cazul lui Dostoievski. La începutul *Idiotului,* prinţul Mîşkin, idiotul, adică un personaj singular, aparte, excepţional — idiot oarecum în sensul grecesc — priveşte diferite portrete care i se arată. Iată portretul Adelaidei care este cel mai simpatic, spune el, care respiră fericirea; ne aflăm aici în domeniul frumuseţii greceşti. Iată portretul Alexandrei, care este drăguţă şi blîndă, roasă de o tainică tristeţe; al Elisabetei, care este copilăroasă, şi iată, în sfîrşit, portretul Aglaiei. Redevenind oarecum ceea ce fusese primul om de pe lume, şi făcînd tabula rasa de orice idee preluată, prinţul spune: „Acest portret al

Aglaiei este aproape tot atît de frumos ca și al Nastasiei Filipovna. Pe chipul ei este întipărită multă suferință . . .“ Ca atare, suferința este un element al frumuseții, și există un patetism pe care nu încercăm să-l corectăm, ca Boileau, ca grecii, etc. Dimpotrivă: „Asemenea frumusețe constituie o forță, cu ea putem răsturna lumea“. Este o frumusețe dinamică, și atunci cînd e somat să-și explice alegerea, să spună ce este frumusețea, Mîșkin se eschivează . . . „E greu să interpretezi frumusețea, spune el. Frumusețea este o enigmă.“ Într-adevăr, cred că trebuie să procedăm oarecum ca în dialogurile antice. Concluziile sînt făcute de obicei din certitudini, și desigur că deținem cîteva certitudini despre frumusețe, dar trebuie să păstrăm și o anumită incertitudine. Trebuie să spunem poate, odată cu Mîșkin: „Frumusețea este o enigmă“. Altminteri, dacă am putea s-o închidem în cadrul frumuseții clasice sau a urîtului contemporan, am fi liniștiți, dar, de fapt, în ceea ce oamenii numesc frumusețe există ceva care le pune în mișcare spiritul, există ceva nedesăvîrșit și nedefinit. Chiar și o frumusețe așa-zis desăvîrșită nu are limită.

Scanned with OKEN Scanner

II.

REGULILE ARTEI

PUNCT DE VEDERE ISTORIC

În lipsa unei certitudini cu privire la idealul de frumos, putem oricum să ne repliem asupra artei însăşi şi să definim mijloacele de a crea acel ceva pe care nu ne încumetăm să-l numim frumuseţe; aceasta ar fi „ştiinţa artei".

Exemplul lui Horaţiu

Cel mai bine ar fi, în loc să ne mărginim la generalităţi, să luăm cîteva exemple care au propus reguli şi în primul rînd *Epistola către Pisoni* (adică *Arta poetică* a lui Horaţiu), pentru a extrage din ele confruntări cu sensibilitatea contemporană.

Consultarea lui Horaţiu este interesantă pentru că el prezintă o dublă calitate, asocierea foarte rară a esteticianului cu artistul. Se va spune: „De ce-i atît de rar şi de dificil, dacă nu chiar imposibil, să fii în acelaşi timp estetician şi artist?" În definitiv, nu există o imposibilitate aprioricâ să vorbim despre artă şi să facem artă. Se întîmplă însă că *în practică* acest lucru e greu.

Scanned with OKEN Scanner

Primul precept al lui Horațiu, care va fi urmat de toți clasicii, este cel de ordine, oricare ar fi obiectul care trebuie ordonat; este o ordine lucidă, o ordine care include claritatea. Dealtfel, ordinea și claritatea se îmbină de obicei. Și nu-i aceasta oare definiția pe care o dă Baudelaire în *Invitația la călătorie*? . . .

Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté . . . *

Este o definiție a artei clasice foarte apropiată de definiția lui Horațiu; și totuși, să remarcăm în același poem și latura romantică a lui Baudelaire. Sînt:

Les soleils mouillés
de ces ciels brouillés **

adică ceva impalpabil care se referă numai la sensibilitate, dar care trebuie exprimat și restituit ochilor noștri sub forma ordinii și a calmului, a echilibrului. Interesant la Baudelaire este tocmai acest amestec de romantism și de clasicism, dar îl vom găsi, dacă vrem, și la clasici. În civilizațiile greacă, latină, franceză s-a încercat aproape totdeauna exprimarea unor sentimente noi sub forme care erau, se pare, desuete. *Lucidus ordo* . . . Îl constatăm și la Diderot. În *Saloanele* sale, Diderot scoate în evidență această idee de ordine. Pentru el, un tablou este încheiat cînd pornind de la un anumit fragment putem ghici ansamblul, ceea ce înseamnă că între toate elementele există o armonie. Vezi un picior, poți ghici mîna; fruntea te duce la piept . . . În sfîrșit, în toată efervescența gîndirii și a scrisului său, Diderot păstrează totuși un ideal de unitate și de ordine.

---

* Acolo totul e numai ordine și frumusețe, / Lux, calm și voluptate . . .

** Sorii umezi ai acestor ceruri tulburi.

Crede, oare, Diderot că acest ideal poate fi învăţat? Despre un maestru, sau pretins maestru, el scrie: „Ştie despre artă tot ce se poate învăţa". Această frază cu dublu sens vrea să spună că, pur şi simplu, omul în cauză nu e un artist. E un elogiu, şi-n acelaşi timp o condamnare fără drept de apel.

În orice caz, constat că o anumită consecvenţă în idei pare necesară celor care vorbesc despre regulile artei. După Horaţiu, este nevoie de o unitate organică, cu alte cuvinte multiplul trebuie să fie supus unului aşa cum celulele trebuie să fie supuse ansamblului trupului. Nu trebuie să existe detalii inutile, pentru că tot ce-i „bine" şi în acelaşi timp inutil e rău. Iată preceptul de bază al esteticii clasice.

Dar unde este atunci libertatea artistului? Chiar Horaţiu spune că artistul este cineva care trebuie să facă tot ce vrea. El trebuie să îndrăznească totul, are dreptul să îndrăznească totul... Da, numai că nu trebuie să vrea să facă totul, trebuie să-şi impună lui însuşi limite, adică independenţei sale, trebuie s-o revendice, dar odată obţinută, nu trebuie s-o folosească. Artistul are orice libertate, dar „el nu va ajunge la nimic fără Minerva"; Minerva înseamnă disciplina interioară căutată cu deliberare.

În acest scop, trebuie să facem, aşadar, o alegere în spaţiu şi o alegere în timp. Pentru alegerea în spaţiu, exemplul dat de Horaţiu este frapant. „Am putea dori să coasem pe o tapiserie absolut uniformă nişte bucăţi strălucitoare. Nu trebuie. O tapiserie trebuie să fie unitară, totul trebuie să fie în acelaşi ton". Şi iată un precept căruia putem să-i conferim valabilitate eternă: tot ce e drăguţ dar inutil, tot ce nu se potriveşte cu ansamblul merită să fie aruncat. Cel care face un lucru ce „pare" reuşit este un pseudoartist. Să ni-l reamintim pe lordul Brummel: regele dandismului care îşi uza hainele noi, pentru ca să le învechească. Atunci cînd remarcaţi că cineva este bine îm-

brăcat, înseamnă că nu e bine îmbrăcat. Se impune o alegere în spațiu, dar și o alegere în timp. De exemplu, și exemplul îi aparține tot lui Horațiu, ești olar; dacă vrei să faci o amforă destinată să conțină vin și-ți spui la un moment dat: „Acest obiect pare să devină ulcior", trebuie să te oprești. Cînd ești hotărît să faci o amforă, nu trebuie să faci un ulcior; nu trebuie să te lași dus de improvizație sau de continuitatea execuției. Trebuie să-ți impui o limită și, în consecință, o regulă.

Această știință a artei clasice este total opusă artei baroce, pentru că interesul celei din urmă constă în mișcare, nu în ordine. Iată de ce Baudelaire nu e un scriitor baroc ci un scriitor clasic:

*Je hais la mouvement qui déplace les lignes...**

Barocul este o artă care sacrifică totul pentru mișcare și ornamentație, pentru că ornamentația se obține de obicei prin mișcare. Ce îl interesează pe un artizan baroc, de exemplu, atunci cînd face o cheie? Cheia? Nu! Îl interesează ceea ce nu e cheia. Destinația unei chei este să deschidă; clasicul, în acest caz, va face în așa fel cheia încît să deschidă, să fie perfect adaptată broaștei; dacă își îngăduie o ornamentație în mișcarea cheii, aceasta va fi extrem de discretă. Barocul, dimpotrivă, va considera cheia ca un obiect destinat în primul rînd admirației.

Barocul comportă așadar reguli cu totul deosebite. Acesta e și cazul suprarealismului. De ce? Pentru că principiul esențial al suprarealismului constă în confundarea regnurilor naturii: regnul mineral, regnul vegetal, regnul animal și regnul uman. Este un lucru pe care îl constatăm foarte des în pictură, în muzică.

---

* Urăsc mișcarea care clintește liniile (*Imn frumuseții*)

Ce-i un colaj, dacă nu o juxtapunere de lucruri ce par să nu se potrivească și nici să aibă o unitate organică? Artistul este mare atunci cînd izbutește să facă din această juxtapunere ceva cu o valoare în sine. Există în acest domeniu acțiuni perfect reușite, dar o tentativă de acest gen este, bineînțeles, mult mai grea, mult mai primejdioasă.

Mi-am pus în această ordine de idei problema metamorfozei, pentru că folosirea acesteia pare să-l contrazică pe Horațiu și estetica clasică. Într-adevăr, în metamorfoză o formă se naște dintr-altă formă, ceea ce pare a fi în directă opoziție cu principiile lui Horațiu. Ei bine, nu! Chiar dacă în întreaga natură se produce o mișcare continuă, această mișcare duce totuși la niște forme fixe; interesant în metamorfoză nu e dinamismul, ci, dimpotrivă, staticul. Dar pe noi, acum, ne interesează dinamismul. (Într-o figură de Picasso, de exemplu) Horațiu scrie: „Nu trebuie ca într-un tablou să vedem delfinul în pădure și mistrețul în valuri, pentru că nu se potrivesc. Mistrețul trebuie să se afle într-o pădure, și nu în ocean." Este vorba, pe scurt, de o estetică a rațiunii, a lui *recte sapere:* „Rațiunea, spune Horațiu, este principiul și izvorul artei de a scrie". Ea ar fi, de asemenea, firește, principiul și izvorul artei de a picta, a artei de a sculpta, a artei de a clădi case. Pentru aceasta se cere exactitate în știință și precizie în practică. Nu e vorba de o estetică în sensul de filozofie a gustului, ci de o estetică în sensul de filozofie a creației.

Definiția artistului

Ce reprezintă creatorul în această concepție? Cum putem să-l definim? Îmi imaginez cu acest prilej existența unei legi a celor trei stări.

Prima epocă este epoca ritualismului, adică epoca magiei, aceea în care creatorul este un

„şaman". Şamanismul a fost studiat mai ales în Siberia şi la popoarele din nordul Canadei; civilizaţiile polineziene sînt şi ele foarte deseori nişte civilizaţii şamanice, întemeiate pe iniţiere, pe rituri. Şamanismul s-a prelungit pînă în zilele noastre bineînţeles, dar îl constatăm şi la greci, cu Dionysos. Apolo reprezintă epoca clasică, cea de-a doua epocă. Dionysos corespunde celei dintîi; Dionysos, Bacantele, Orfeu care îmblînzeşte fiarele. Tirteu aţîţînd civilii paşnici la război cu poemele sale, şi Amfion care înalţă oraşe cîntînd din liră, tot acest ansamblu reprezintă un rest de şamanism la greci. Horaţiu este încurcat. El nu vrea să-i repudieze pe aceşti eroi, dar îi surghiuneşte în legendă. De ce? Pentru că odată cu Horaţiu începe a doua epocă, epoca în care există o „ştiinţă" a artei. Dimpotrivă, în cazul inspiraţiei creatoare, din care se naşte opera magică, creatorul dă ascultare unor ordine superioare.

Astfel, Horaţiu este sever cu cei care vor să trăiască în dezordine. El spune că poţi fi foarte bine artist, de exemplu, şi să-ţi tai unghiile, să-ţi tunzi părul; o recomandă chiar. Poţi fi artist şi să te îmbraci ca toată lumea, să nu fii îngălat. Horaţiu respinge boema, care poate fi un rest de şamanism; un fel de a te deosebi. În epoca clasică, nu mai există ritualism, ci o anumită idee despre opera de artă, o operă bazată pe o tehnică şi nişte principii care trebuie urmate. Se înţelege de la sine că, în acest caz, creatorul nu deţine un loc aparte în societate. Urmînd întocmai preceptele lui Horaţiu, Malherbe afirmă că un bun poet nu e mai folositor statului decît un bun jucător de popice. Este o teorie cît se poate de clasică. Dar, dacă arta e „inutilă", munca, în schimb, e necesară; nouă ani trebuie să-ţi păstrezi manuscrisul într-o casetă pînă s-o deschizi.

Epoca clasică este înghesuită între epoca şamanică şi noua epocă, epoca romantică şi profetică, epoca în care trăim acum. În cea de a doua epocă există o ştiinţă şi o tehnică uşor de

teoretizat, dar foarte greu de urmat practic. În prima epocă, respecți un ritual. Dacă ești derviș, de exemplu, te răsucești de atîtea ori în jurul propriului tău ax, sau repeți un timp același cuvînt; dacă ești yoghin rămîi imobil, un anumit timp. Deții așadar o tehnică ce rezultă dintr-un ritual. În epoca pe care o numesc clasică, a lui Horațiu, știința artei se învață. Dar ea este întemeiată pe niște reguli raționale.

Ajungem astfel la cea de a treia epocă, și anume la epoca romantică și profetică, epocă în care nu se mai pune problema unei opere organizate și care să placă ci, dimpotrivă, a unei opere profetice. Acest principiu se aplică la ceea ce cunoaștem astăzi sub numele de artă: artele, adică un ansamblu de deliruri; niște deliruri organizate. La Hölderlin, de exemplu, ne plac poemele scrise în anii de nebunie. Profetismul este caracteristic secolului al XIX-lea și, de asemenea, secolului al XX-lea. Căutăm în opera de artă ceva substanțial și nu ceva formal. Căutăm, de asemenea, o anumită conștiință istorică și socială. Căutăm să îndrumăm niște oameni care, dealtfel, nici nu prea cer să fie îndrumați, și să le arătăm ce trebuie să facă. Viitorul se confundă cu afirmarea unui ideal.

Voi lua în acest sens un exemplu oarecum paradoxal: Gabriele d'Annunzio era foarte convins de menirea nobilă a poetului. El cucerea orașe și inimi, profetiza, se juca de-a Mesia. Ne întoarcem astfel, după un lung ocol, un ocol de multe secole, la o concepție șamanică a poeziei și a artelor în general. În ultimă instanță, scriitorului îi este rușine să scrie, poetului îi este rușine să compună poeme, pictorului îi este rușine să facă pictură. De ce? Pentru că are impresia, chiar convingerea, că menirea lui e alta, că făcînd aceasta comite un păcat, o greșeală. De fapt, ar trebui să măture străzile, bunăoară, sau să lipească afișe. Numai atunci conștiința lui ar fi împăcată. Procedeele

artei par, în acest caz, niște trucaje, niște mistificări. În zorii acestei a treia vîrste, arta a luat locul religiei, și artiștii au urmat preoților. Cu alte cuvinte, unui artist i se cerea să fie preot, și chiar duhovnic. În consecință, misiunea lui era copleșitoare, căci nu putem face o operă pentru noi înșine asumîndu-ne în același timp misiunea unei îndrumări spirituale, aceea de călăuză a popoarelor. Și-atunci, sfîrșim prin a ne întoarce la o concepție șamanică, Hegel luînd locul vechilor divinități mitologice.

Separarea genurilor

Ajungem la separarea genurilor, aceasta putînd servi drept concluzie la știința artei așa cum o enunță Horațiu și arta clasică în general. Ce model trebuie urmărit? Modelul pe care trebuie să-l urmăm este natura. Dar trebuie oare să urmăm acest model copiindu-l? Nu, nicidecum. Natura este modelul, dar arta constă în respectarea unor reguli. Idealul înseamnă forma. *Forma* înseamnă „frumusețe", dar *forma* a devenit din ce în ce mai mult „formă", și va deveni în cele din urmă formalitate sau formalism. Arta clasică a murit pentru că noi am trecut de la *Forma* cu un F majuscul, la formalitate, la formalism cu un „f" minuscul. De aceea, copiii nu mai sînt puși să învețe retorica, aceasta fiind totuși știința de a scrie și de a vorbi, ci numai istoria literaturii. Li se dau exemple de oameni care au scris sau care au vorbit, dar nu li se spune: „Trebuie să scrieți sau să vorbiți în cutare fel". Uriașă schimbare! Ea înseamnă abandonarea regulilor și abandonarea „științei" artei. A face doar istoria literaturii, înseamnă a afirma că nu există o știință a literaturii și aceasta este o noutate pe care o datorăm invaziei subiectivismului.

Totuși, chiar și în cazul unui clasic, sentimentul trebuie să poată supune regula. Boileau

spune, ca și Horațiu, că uneori trebuie să trecem dincolo de hotarele artei. Declarația este aproape revoluționară. În *Arta poetică*, Horațiu scrie: „Pentru a emoționa, trebuie să începi prin a fi emoționat." Avem nevoie de o pasiune, dar această pasiune trebuie canalizată, pentru că nu putem transmite pasiunea noastră direct. Mulți oameni sînt pasionați, fără să fie artiști. Dar nu înseamnă că artiștii sînt veșnic pasionați. Cîteodată, cînd transmitem o pasiune, noi înșine n-o mai simțim și ajungem să dăm altora ceea ce noi înșine am pierdut. Sentimentele sînt asemenea scrisorilor pe care le primim, și care pot exprima sentimente foarte patetice, sentimente trăite de cel care ne scrie. Din păcate, între momentul cînd aceste sentimente au fost simțite și momentul primirii scrisorii s-a scurs o bucată de vreme, și sentimentele s-au modificat mult, deși totul rămîne fixat.

De altfel, Horațiu este foarte convins de ceea ce voi numi caducitatea mijloacelor. Mijloacele nu sînt prea trainice; importantă este perenitatea scopurilor. Noutăți apar mereu, nu trebuie să refuzăm noutatea, ea este necesară. Horațiu reia comparația lui Homer cu frunzele: generațiile de oameni sînt ca frunzele copacilor, care cad în fiecare toamnă. În același timp, lucruri noi apar. Același lucru se întîmplă și cu cuvintele, cu figurile retorice, cu expresiile, cu tot ce este material în artă, și chiar cu tot ce este spiritual. Toate se uzează, toate se înnoiesc. Știința artei nu este așadar o știință încremenită; dacă îl înțelegem bine pe Horațiu, ea este știința canalizării sentimentelor, și judecător nu e cel care scrie sau care pictează sau care compune muzică, ci acela care citește sau care ascultă. Regula este edictată din punctul de vedere al auditoriului, al spectatorului și al cititorului, și nu din punctul de vedere al creatorului. Important este efectul produs de creație, consecințele spirituale care decurg din expresie. Noi, dimpotrivă, gîndim deseori că o

Scanned with OKEN Scanner

știință a artei, trebuie făcută pentru cel care creează opera, dar, în realitate, nu este important să faci ceva reușit ci să faci ceva transmisibil. Altminteri, vom întîlni numai oameni de geniu la tot pasul, pînă și în azilurile de nebuni. Și copiii au geniu, și animalele. Dar în cauză, dacă pot spune așa, este cealaltă extremitate, latura „recepției". Nu ne interesează izvorul, ci punctul de sosire, fîntîna, puțul. Regulile de artă ale clasicilor au fost stabilite în vederea folosirii apei prin canalizări, prin diguri... Nu e deloc vorba de o artă a izvoarelor. Arta izvoarelor o întîlnim mai ales în șamanismul oamenilor numiți odinioară sălbatici ca și într-al nostru, noi care sîntem foarte rafinați. Artistul e atunci în transă, cunoaște extazul, voința de a se despuia și nefericirea de a crea. Astfel X... este nefericit pentru că arta este derizorie, iar știința artei și mai derizorie, și ce poți face atunci, dacă nu poți fi decît artist? Acest conflict nu se produce doar în X..., ci poate în fiecare dintre contemporanii noștri. Deseori, această vînătoare, care este arta, pare ceva meschin. Totuși, ea ne dă mijloacele de a ne exprima, numai că scopul nu pare adecvat la ceea ce dorește omul. Omul dorește ceva mai mult.

Și în această ordine de idei, trei autori de tratate despre artă mi se par reprezentativi: Boileau, Longin și Pope.

Exemplul lui Boileau

Inteligibilitatea

Arta literară, după Boileau, se întemeiază pe o știință deductivă. Din acest punct de vedere, Boileau poate fi apropiat de Descartes. În această știință, frumosul este echivalentul adevărului.

Or, adevărul este inteligibilul, iar inteligibilul este ceea ce poate fi măsurat, lucru evident la scriitorii clasici, în „portretele" lor conce-

Scanned with OKEN Scanner

pute după următorul model: „Doamna X. . . este mai mult nostimă decît frumoasă, mai mult grațioasă decît nostimă, mai mult înduioșătoare decît grațioasă. . .“ Cu alte cuvinte, se încerca o apropiere de adevărul inteligibil, cu ajutorul măsurilor; cu ajutorul lui „mai mult“ sau „mai puțin“. Această cîntărire este foarte caracteristică în cazul clasicilor. Ei pun o greutate pe un taler al balanței, după care o micșorează sau o măresc în căutarea preciziei.

În acest caz, se înțelege de la sine că arta literară trebuie să se apropie de adevărul matematic și, în consecință, izgonește originalitatea. Cei care aplică matematicile (nu e vorba de cei care fac descoperiri) aplică niște reguli făcute dinainte; ei respectă doar aceste reguli. Arta care derivă din ele va fi, pînă la noi ordine, în mod necesar o artă imitativă. Din acest motiv, dealtfel, s-a pretins că fotografia a schimbat cursul picturii, pentru că fotografia, fiind înainte de toate o artă imitativă, pictura nu mai avea de ce să imite din momentul în care se descoperise fotografia, tot așa cum multe instrumente ne scutesc să observăm realitatea de aproape, de vreme ce putem reproduce această realitate foarte ușor.

Dar această artă nu implică doar imitare. În orice caz, este o imitare de un tip deosebit. Nu este o repetiție. Creația este aici indispensabilă.

Oare, creația se va face grație materiei? Nu, materia este indiferentă; creația se va face prin formă. Dar această formă nu trebuie, oare, să urmeze și ea anumite reguli? Da, și tocmai din acest motiv se naște obligația nu numai de a imita materia, ci de a imita și forma. De vreme ce un novator a reușit perfect un tratat de retorică, nu are nici un rost ca noi, la rîndul nostru, să ne căznim să mai schimbăm în el ceva. În consecință, ne întoarcem la imitare; spunem că nu este necesară doar o imitare a materiei ci și o imitare a formei. Vedem aceasta la Homer, de exemplu, unde nu numai mate-

Scanned with OKEN Scanner

ria (subiectul) este excelentă, dar însăşi forma este desăvîrşită.

Ne putem întreba atunci care poate fi definiţia adevărului în această ştiinţă a literaturii, pentru a şti astfel exact care va putea fi obiectul creaţiei. Frumosul este adevărul, dar ce fel de adevăr? Adevărul senzaţiei? Nu, căci Descartes însuşi ne spune că senzaţiile sînt amăgitoare. Senzaţiile trebuie interpretate. Adevărul imaginaţiei? Nu, pentru că şi imaginaţia este o „stăpînă a erorii şi a falsităţii" cum spune Pascal. Nu există adevăr obţinut prin imaginar; aşadar, imaginaţia trebuie lăsată şi ea deoparte. Adevărul prin simbol? Nici acesta, pentru că simbolul, atît de preţuit în Evul Mediu, trebuie interpretat. Noi înşine sîntem descumpăniţi cînd ne aflăm în faţa unor simboluri medievale; vedem limpede o pajură, un vultur, aur sau nisip, cuarţ roşu... dar ce semnifică de fapt toate acestea?... Şi de astă dată, simbolul este un fel de invenţie care trebuie interpretată.

Atunci abstractul? Am putea crede că în această ştiinţă a artei adevărul se află în abstract, dar ne-am înşela, pentru că abstractul este prea general şi trebuie să ţinem seama de adevărurile particulare. Să ne amintim că Spinoza credea în realitatea individului. În consecinţă abstractul nu este adevărul.

Trebuie să găsim aşadar ceva care să ne îngăduie să conciliem adevărul şi libertatea. Acest ceva va fi aparatul mitologic.

Într-adevăr, mitologia este foarte aproape de natură. Ea ne dă adevărul senzaţiei, ne dă adevărul imaginaţiei, ne dă adevărul simbolului şi, de asemenea, adevărul abstractului; ea ne dă toate aceste adevăruri, dar transpuse, cu alte cuvinte nu credem în mitologie, o folosim dar ea nu ni se impune. Iată de ce trebuie să facem o deosebire între miraculos şi miracol. Există în arta clasică miraculos, dar nu există miracole. Putem fi uimiţi de miraculos, dar nu ne punem problema de a şti

Scanned with OKEN Scanner

dacă trebuie sau nu să credem în el. De asemenea, în arta clasică apare şi supraomenescul, dar supraomenesc nu înseamnă supranatural: este tot ceva natural, dar care depăşeşte omul, cum vedem, de exemplu, în Ariosto şi în Tasso (autori foarte citiţi, aşa cum sînt citiţi astăzi Victor Hugo, Balzac şi Zola). Miraculosul nu e totuna nici cu fantasticul. Miraculos nu înseamnă absurd; el este ceva imposibil, dar care nu contrazice raţiunea, nu e ininteligibil.

Aşadar, mitologia este un artificiu pe care l-a găsit această ştiinţă a artei pentru a combina ceva ştiinţific şi artistic în acelaşi timp. Nu putem cunoaşte arta clasică dacă nu cunoaştem semnificaţia mitologiei. Această semnificaţie este mai mult decît ornamentală, dar mai puţin decît veridică şi încă mai puţin decît autentică. Ea se situează între autentic şi profund pe de o parte, ornamental şi superficial pe de altă parte, într-un punct prea delicat pentru a-l putea determina.

Unitatea

Primul principiu al acestei ştiinţe a artei este aşadar căutarea adevărului prin inteligibil, inteligibilitatea fiind ajutată de mitologie. Al doilea principiu este realizarea unităţii operei. Această unitate fusese reclamată încă de greci, şi mai ales de Aristotel. În *Poetica* (cartea a VIII-a), Aristotel consideră că unitatea de acţiune este absolut necesară. Incoerenţa, schimbările neprevăzute trebuie excluse; opera trebuie să aibă un început, un mijloc şi un sfîrşit. Unitatea de timp este o unitate pe care e bine s-o respectăm (fără ca acest lucru să se impună). În sfîrşit, există unitatea de loc, dar Aristotel nu spune nimic în acest sens. Ea va fi definită în secolul al XVI-lea de Scaliger, în secolul următor de abatele d'Aubignac, cunoscut pentru tratatele sale despre arta fantastică; este susţinută, de asemenea, de Chapelain, adversarul lui Boileau. Evident că această unitate de loc nu e nici ea absolut rigidă, după cum

Scanned with OKEN Scanner

nici inteligibilitatea nu e absolut rigidă, de vreme ce o obţinem prin artificiul mitologiei. Molière, de exemplu, protestează împotriva regulilor unităţilor; Corneille scrie şi el în 1660 un *Discurs despre cele trei unităţi,* pentru a arăta că, acordînd toată consideraţia celor trei unităţi, trebuie să ştim totuşi să le interpretăm.

Fixitatea

Al treilea punct: după adevăr şi inteligibilitate, după unitatea operei, invariabilitatea caracterului. Un personaj, ne spune Boileau, trebuie să fie de acord cu el însuşi; el nu trebuie să fie incoerent. Iată două exigenţe: un personaj care să nu fie nici instabil nici incoerent, şi aceasta pînă la capăt. Este exact contrariul a ceea ce pretindem astăzi cînd citim un roman. În *Situaţii* I, Sartre demonstrează că Mauriac nu este un adevărat romancier, pentru că personajele lui Mauriac sînt de acord cu ele însele, şi de acord pînă la capăt. La el nu găsim acea nehotărîre care trebuie să existe într-un personaj, acea posibilitate de a schimba direcţia dintr-un moment într-altul, ca un căpitan de vapor care virează de la apus la răsărit. Este ceea ce trebuie să traducem prin „existenţă", în timp ce altminteri sîntem închişi în „esenţă". Dacă ne fixăm asupra esenţei, atunci un personaj care în copilărie era avar, moare tot avar... Aşa se întîmplă mai totdeauna din păcate, dar nu e cazul să judec eu aici acest lucru.

În prezent, avem aşadar un punct de vedere opus celui profesat de Boileau. Invariabilitatea caracterului e totuşi o trăsătură comună multor forme de artă occidentală sau chiar orientală. În teatrul de marionete trebuie să deosebim jandarmul de hoţ. El ne este anunţat, indicat, aşa cum în tragediile clasice sîntem dinainte avertizaţi care va fi deznodămîntul. În teatrul chinez, actorii sînt grimaţi într-un anumit fel, pentru a se şti bine, cînd intră în scenă, că e vorba de un trădător, de un oştean viteaz, de un îndrăgostit, de un spion, sau de

Scanned with OKEN Scanner

un megaloman. O ştim, deoarece culoarea feţei ne ajută să nu ne înşelăm. Aceasta conferă teatrului chinez un acces mai universal. Totuşi, noi preferăm, urmînd oarecum moda romanelor englezeşti şi ruseşti, salturile, peripeţiile, schimbările. Faptul că ştim din primul minut cum se va comporta cutare personaj ne plictiseşte.

După clasici, şi după Boileau, nu trebuie să existe doar o fixitate de caracter în timp, ci şi o fixitate în ceea ce priveşte locul. Memoria trebuie să poată reţine o „istorie". De aici gustul racursiului şi al comprimării.

Exemplul lui Longin

Longin, un grec din Alexandria ajuns preceptorul Zenobiei, regina Palmyrei, este autorul unui *Tratat despre sublim,* tratat care a fost tradus de Boileau*. Ne-am aştepta ca în acest tratat să se nesocotească sublimul, în timp ce romanticii, dimpotrivă, îl vor ridica în slăvi, dar Longin îşi începe tratatul afirmînd că sublimul este preferabil mediocrului, chiar mediocrului care este perfect. Or, atunci cînd căutăm perfecţiunea, o găsim deseori în ceea ce numim o medie convenabilă, dar Longin nu împărtăşeşte deloc această părere. De aceea, bunăoară, dintre oratori îl preferă pe Demostene lui Hiperide**, care era totuşi un orator foarte preţuit de greci. De asemenea, îl pre-

* În ceea ce priveşte autorul acestui *Tratat despre sublim* datînd din secolul al III-lea e.n. există controverse. Unii cercetători contestă paternitatea — tradiţională — a lui Longin şi o atribuie lui Dionis din Halicarnas. V. volumul *Arte poetice. Antichitatea* (culegere îngrijită de D. M. Pipidi, ed. Univers 1970) în care se publică şi textul *Tratatului.* (N. trad.).

** Hiperide fusese aliatul lui Demostene în partidul „patriotic" care milita pentru rezistenţa grecilor împotriva lui Antipater; acesta a obţinut condamnarea lui Hiperide pentru venalitate, în 322 î.e.n. (N. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

feră pe Platon lui Lisias*, care era contemporanul şi rivalul lui Platon. El pretinde totodată că într-o operă de artă în general, important este ceea ce stimulează gîndirea. Declaraţie destul de revoluţionară, ostilă oricărui didacticism. Cînd predăm ceva, de exemplu, căutăm să punem la dispoziţie o materie cu totul făcută şi compactă. Totuşi, este util, chiar cînd predăm, şi chiar cînd învăţăm, să lăsăm un mic gol prin care să poată trece un gînd personal, şi Longin împărtăşeşte întru totul această părere în *Tratatul despre sublim*. Cînd e vorba de primejdie, de exemplu, descrierea unui obiect primejdios nu e semnificativă. Trebuie să descriem spaima inspirată de obiectul presupus primejdios: această spaimă va emoţiona. Astfel, în teatrul chinez, nu vedem nimic primejdios; cînd are loc o luptă, căci este un teatru cu intermedii pline de lupte, de exerciţii gimnastice, adversarul este deseori imaginar. Această fiinţă imaginară se revelă prin fizionomia actorului, prin indicaţia pe care o dă cu mîinile, de exemplu. Pentru a reprezenta în teatrul chinez o spargere nu e nevoie de nici un fel de casă de bani, nici de cheie, nici de altceva: actorul procedează ca şi cum ar comite spargerea. Priveşte în lături, la dreapta, la stînga... Înţelegem, nu e nevoie de explicaţii. Arta sa este o artă a sugestiei, exact contrariul a ceea ce numim artă realistă. Arta despre care vorbeşte Longin, evident, este o artă esenţial aristocratică — şi în acelaşi timp populară în anumite ţări şi în anumite epoci.

Este bine să-i imităm pe antici, firește, pentru că anticii au găsit perfecţiunea. Dar trebuie să facem ceva nou, întrebîndu-ne ce ar gîndi anticii despre această noutate. Cînd îi imităm, nu trebuie să-i imităm copiindu-i; trebuie să ne întrebăm ce ar fi făcut ei în locul nostru dacă ar fi avut de construit cutare mo-

* Orator antic (440 — cca 360 î.e.n.) (N. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

nument, de scris cutare poem. Cum ar fi procedat ei? Aşa gîndea Delacroix, care se considera înainte de orice un imitator al clasicilor, şi profesa o mare admiraţie pentru antici, întocmai ca Byron.

Cele două feluri de sublim

După aceste caracteristici generale, să ne oprim acum la sublimul propriu-zis ὕψος în greceşte. Sublimul este o formă nobilă a sentimentelor şi a expresiei, dar acest sublim este cu totul deosebit, de sublimul romantic cu care sîntem obişnuiţi. Într-adevăr, pentru noi sublimul este o transgresare, o violare a regulilor, este, ca să spunem aşa, o efracţie. În sfîrşit, noi definim sublimul în termenii violenţei şi Kant împărtăşeşte această concepţie în *Critica puterii de judecată*, fie că vorbeşte depre sublimul matematic, fie că vorbeşte despre sublimul dinamic al masei, sau al forţei. Dar atunci nu mai este vorba deloc de sublim în sensul clasic, aşa cum l-au înţeles grecii şi mai tîrziu clasicii francezi. Sublimul, în acest ultim caz, este doar o noblеţe naturală a sufletului, şi în consecinţă a expresiei; el nu e deloc ceva forţat. Opera lui Victor Hugo, de exemplu, care se căzneşte să ajungă la sublim, fie că scrie în proză, fie că scrie în versuri, le-ar fi părut multora dintre marii clasici nu numai lipsită de sublim, ci ridicolă. Punctele de vedere s-au schimbat. Încercînd o comparaţie, am putea spune că sublimul romantic este un pisc ce se înalţă mult peste stîncile din preajma sa, în timp ce sublimul clasic, pentru care există o ştiinţă (căci o ştiinţă a sublimului romantic nu e posibilă, de vreme ce sublimul romantic constă tocmai în a face ceva în afara ştiinţei şi a definiţiei), ar semăna cu un podiş. Podişul este o cîmpie înălţată. Pe un podiş, la două mii de metri altitudine, nu ne cuprinde ameţeala. Avem impresia de altitudine atunci cînd trebuie să ne căţărăm, cînd trecem de pe o stîncă pe alta . . .

Scanned with OKEN Scanner

Profeţii sînt aşezaţi de Longin printre oamenii sublimi, dar cu condiţia să nu fie prea tîrîţi de lirismul lor. Expresia trebuie să rămînă totdeauna nobilă, în această ordine de idei, Longin enumeră numeroase figuri retorice, figuri de gîndire, figuri de exprimare, şi sfîrşeşte prin a spune că arta trebuie să semene cu natura. Iată propriile sale cuvinte:

„Arta nu atinge niciodată un grad mai înalt de perfecţiune decît atunci cînd seamănă atît de mult cu natura, încît o confunzi cu natura însăşi şi, dimpotrivă, natura nu reuşeşte niciodată mai bine decît atunci cînd arta este ascunsă".

O *retorică moderată*

Se cuvine, într-adevăr, şi Longin o recomandă foarte desluşit, să ascundem efectele artei. Nu trebuie să vedem mijloacele, trebuie să primim doar o impresie globală. În consecinţă, artistul trebuie să subordoneze totul acestei impresii. Iată de ce figurile retorice trebuie să fie economisite. Exemplu de figură retorică: apostrofarea. Cînd Cicero i se adresează lui Catilina la modul figurat spunînd: „Pînă cînd, Catilina, vei abuza de răbdarea noastră?..." avem o apostrofare. Ei bine! Apostrofarea trebuie să fie justificată de sentiment. Şi interogarea este o figură retorică; o folosim, de exemplu, cînd ne adresăm celor morţi: „Credeţi, oare, voi morţilor?..." etc. Figurile retorice sînt folosite în continuare pentru propagandă, dar nu au efect decît atunci cînd sînt susţinute de o emoţie.

Tot o figură retorică e şi hiperbola. Hiperbola este un efect al pasiunii: ea nu poate fi folosită decît cu bună ştiinţă. Nu trebuie să abuzăm de hiperbole, cum se obişnuieşte deseori acum, pentru că din hiperbolă riscăm dimpotrivă deseori să cădem în litotă sau în reticenţă. Să mai adăugăm schimbarea de număr.

Scanned with OKEN Scanner

Este figura în care singularul devine plural, sau pluralul devine singular. Exempu dat de Longin: „O mare mulţime a alergat. Ei fug.“ Ar fi trebuit „ea“ fuge la singular, dar folosind pluralul se trece pe planul indivizilor. Sau, dimpotrivă, procedeul opus: „Tot Peloponezul este compus din facţiuni.“ Facţiuni la plural. Altă figură retorică: schimbarea de timp. De exemplu, acţiunea trecută este povestită la prezent. Cred că exemplul este luat din Xenofon: „Calul se scutură, Cirus cade.“ Acest fapt se situează în trecut. Pentru a reda mai viu acţiunea, trebuie să faci ca şi cum acţiunea trecută ar fi prezentă. Există, de asemenea, schimbarea de persoană, cînd acţiunea autorului este atribuită cititorului. În loc să se spună: „Întîlnesc întîi o colină“, se spune: „Întîlneşti întîi o colină“. Aşa se procedează în textele de ghiduri. Din modestie, autorul ghidului nu spune: „Întîlnesc o colină“, ci spune: „Întîlneşti o colină“.

Să mai citäm tranziţia neprevăzută. Şi aceasta e o figură retorică, de exemplu, cînd trecem de la „el“ la „tu“, sau de la persoana a treia la a doua. Evident, Longin nu se gîndea la tranziţiile neprevăzute ale romanului american. Este un artificiu care devine tot atît de banal şi de plictisitor ca şi artificiile artei clasice. Dar aceasta presupune o tehnică.

Să trecem la perifrază. De exemplu, în loc de „moartea“, spunem „fatala călătorie“. E un procedeu agasant în arta clasică. După Longin, aceste perifraze nu trebuie folosite decît atunci cînd sînt absolut justificate. Sînt artificii demodate astăzi, dar despre care clasicii înşişi spun că trebuie să ne ferim. Ne pun în gardă împotriva propriilor lor artificii.

Avem aşadar, în acest caz, o ştiinţă a artei care constă înainte de toate în inteligibilitate şi verosimilitate. Trebuie să creäm o artă inteligibilă şi verosimilă dar acest inteligibil şi acest verosimil nu au limite foarte fixe. Rămîne totuşi o anumită nehotărîre; anumite posibilităţi

Scanned with OKEN Scanner

ne sînt deschise de această ştiinţă şi, în consecinţă, retorica clasică este mult mai puţin închisă decît pare să fie. În orice caz, retorica clasică este încă folosită şi în zilele noastre, sau se foloseşte un alt tip de retorică, dar care mai păstrează totuşi unele reguli. Cînd trebuie transgresate regulile şi cînd trebuie respectate? Cînd trebuie să ne întoarcem la vechile reguli? Nu ştim. Să luăm exemplul lui Shakespeare. Teatrul lui Shakespeare poate entuziasma, deşi este făcut împotriva „regulilor". În schimb, dacă citiţi *Sonetele* lui Shakespeare, nu sînteţi entuziasmaţi; le admiraţi pentru că sînt de Shakespeare. Aceste sonete au fost făcute conform regulilor. Dar tot cei care dictează în fiecare epocă aceste reguli ale ştiinţei artei ne pun în gardă şi împotriva aplicaţiei lor stricte, riguroase şi necondiţionate.

Exemplul lui Pope

La sfîrşitul secolului al XVII-lea, Pope a scris un *Eseu despre critică,* precum şi o satiră al cărei titlu l-am putea traduce prin *Arta de a te tîrî în poezie.* Boileau m-a condus întîi la Longin şi la *Tratatul despre sublim,* dar cineva din Anglia a compus un pandant al *Tratatului despre sublim,* şi acesta este Pope.

Arta de a te cufunda — sau de a te tîrî — *în poezie* e intitulată şi: *În legătură cu profunzimea.*

Este o lucrare satirică, menită să-şi bată joc de poeţii epocii sale care se rătăceau în falsul sublim, numit de el „profundul". Lucrarea lui Pope este aşadar un pandant al tratatului scris de Longin. Pope are un scop satiric, Longin avea un scop didactic. „Sublimul", spune Pope, înseamnă cerul, înseamnă soarele . . . „Profundul" înseamnă comorile ascunse în măruntaiele pămîntului. Şi asta nu-i place. Îi place în schimb tot ce este pe măsura omului

Scanned with OKEN Scanner

(ne întîlnim cu o concepție clasică), adică florile, fructele, animalele, de care curioșii nu fac nici un caz. Dimpotrivă, pentru a reuși în „profund", trebuie să ne păzim de bun simț, de imitarea naturii și de unitate. Trebuie să amestecăm totul, să spunem, de exemplu, că o caleașcă se poate schimba în roabă, că un vrăjitor se poate schimba în babă. „Cînd vorbești despre Dumnezeu, trebuie să ți-l reprezinți cînd pictor care pictează un curcubeu pe albastrul văzduhului, cînd chimist care distilează o ploaie de apă deasupra pămînturilor însetate, cînd luptător care zdrobește mădularele omului", etc.

În fond, *Arta de a te cufunda în poezie* este un atac împotriva retoricii prețioase, retorică ce a durat foarte mult și a ajuns pînă în zilele noastre. Unul dintre cele mai bune procedee de a atinge „profunzimea" este perifraza, care transformă o idee cunoscută și un lucru simplu în subiect de cimilitură, și care oferă cititorului plăcerea de a ghici ce a vrut să spună autorul; de exemplu, „o mare unduioasă de capete răspîndită în jurul meu" . . . Ce este? Este o mulțime care privește. „Cofetarul naturii" . . .Ce este? Este albina, pentru că albina schimbă grădina în aur, culege din flori și face miere.

Amplificarea este și ea un mod de exprimare folosit pentru umplerea infoliilor prin diluarea expresiilor care ar putea fi directe și concise. Imitarea, la rîndul ei, este de două feluri: sau supunem la cazină ideile altora pentru a le adapta subiectului nostru, sau copiem defectele autorilor celebri.

*Abuzul de figuri**

Pope trece apoi în revistă figurile retoricii clasice și arată în ce măsură această retorică era

* Tratatele privind definiția și buna folosință a figurilor abundă: spre exemplu cel al lui Pierre Fontanier: *Les Figures du Discours* (1830) reeditat de Gérard Genette (Flammarion, 1961) (N. a.).

Scanned with OKEN Scanner

în același timp și foarte robustă și foarte slabă.

Catacreza constă în folosirea abuzivă a unui cuvînt; un mare geniu poetic, de exemplu, se va crede obligat să spună: „Cosim barba", „Radem iarba", folosind un cuvînt într-alt sens decît cel firesc. Metonimia este inversarea cauzei și a efectului. De exemplu, în loc să vorbim despre invenție, vorbim despre inventator. Sinecdoca, la rîndul ei, constă în așezarea unei părți în locul întregului, sau a accidentelor în locul persoanelor. În loc să spunem, de exemplu, „un avocat", spunem „un om al palatului de justiție", „un om care descifrează cauzele". Aposiopeza este reticența: de exemplu, cînd autorul scrie: „Ce să spun?" neavînd efectiv nimic de spus. Metafora înseamnă să spui, de exemplu, vorbind despre trăsnet: „Stăpînii văzduhului s-au mîniat și ne tratează de sus." Avem apoi paranomaza, care constă în folosirea unui cuvînt în locul altuia. Paranomaza este deseori involuntară, dar poate fi și voluntară. Involuntară, cînd spunem, de exemplu, „golan" în loc de „colan". Cît privește antiteza, numită de Pope și „basculă", cunoaștem succesul de care s-a bucurat ea în poezie. Despre doamnele de onoare care poartă doliu, într-un palat, se spune, de exemplu: „Farmecul lor trist, drăgălășenia lor urîtă". Cu alte cuvinte, există o opoziție între farmecul doamnei de onoare care poartă doliu și tristețea pe care ar trebui s-o simtă.

Pope enumeră diversele figuri folosite pentru a amplifica sau a diminua. Hiperbola, de exemplu, este figura imposibilului. Despre un leu, un autor spune: „Rage atît de cumplit și privește atît de crunt că nici umbra lui nu se încumetă să-l urmeze". Ne mirăm, evident, că s-au putut scrie asemenea lucruri. Trebuie să recunoaștem însă că tot așa se întîmpla și în epoca noastră, numai că nu ne dăm seama pentru că sîntem prea aproape. Sau, altă hiperbolă: în legătură cu o doamnă aflată la masă, se scrie: „Albul argintiu care-i înfru-

Scanned with OKEN Scanner

museţează pieptul murdăreşte farfuria şi înnegreşte şervetul.“ Pieptul ei este atît de alb încît şervetul se înnegreşte . . . Asemenea afirmaţie ni se pare de prost gust, dar epoca lui Pope trece drept dovada celui mai rafinat bun gust, şi am putea găsi şi astăzi asemenea exemple. Dealtfel, acelaşi efect îl poate produce şi perifraza, altă figură retorică. Pope se războieşte mult cu perifraza! Sînt figurile care diminuează; figura care măreşte, am văzut, este hiperbola; figura care se învîrte în jurul subiectului este perifraza.

Figura care diminuează, anticlimaxul, este un trop (mod de-a gîndi sau de-a vorbi — τρόπος) în care cel de la doilea membru al unei perioade, în loc să crească faţă de cel dintîi, îi este mult inferior, ceea ce produce un mare efect de surpriză. Exemplul pe care îl dă Pope: „Sub tropice se vorbeşte limba noastră, şi-o parte a Flandrei poartă jugul nostru.“ Faptul că sub tropice se vorbeşte limba sa îl uimeşte mai mult pe Pope decît faptul că o parte din Flandra se află sub jugul englezilor. Proust vorbeşte despre o doamnă care îşi încheia scrisorile spunînd: „Vă rog să credeţi în admiraţia mea, în stima mea, în simpatia mea, şi în buna amintire pe care v-o păstrez“. Este un exemplu evident de anticlimax. Dacă, dimpotrivă, am urma drumul hiperbolei, am urca: „Vă rog să credeţi că simpatia mea nu-i nimic faţă de stima mea, aşa precum stima mea păleşte în faţa admiraţiei pe care v-o port, şi aş spune aproape cultul pe care îl am pentru domnia voastră.“ Există aşadar două procedee: procedeul ascensiunii şi procedeul coborîrii; primul este un procedeu foarte occidental. Un concert clasic, de exemplu, se încheie totdeauna printr-o apoteoză. La fel procedează şi oratorul, cînd s-a lansat . . . Mai rafinaţi sînt orientalii, care încheie deseori prin minimum, sau printr-un fel de dispariţie în neant.

Poetul poate folosi şi alte figuri care depreciază ceea ce semnifică. El poate vorbi vulgar.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu de vulgaritate: „Nu-mi pot înăbuși această durere, nici pune botniță necazului meu.“ Expresiile folosite în acea epocă sînt destul de bizare. Poetul poate vorbi ca un copil gîngav, sau repetîndu-se fără rost, poate spune, de exemplu, „umbra umbroasă a pădurilor“, „verdeața înverzită“. Dimpotrivă, poate folosi pleonasmul, pe care Pope îl numește și macrologie. El poate folosi și tautologia, care constă în repetiție. În concluzie, reproșul principal, pe care îl adresează Pope contemporanilor săi este că nu folosesc niciodată stilul propriu și se exprimă totdeauna la figurat. După Pope, ei au perfecționat chiar și stilul figurat adăugîndu-i stilul înflorit, scriind, de exemplu: „Crîngurile sînt înveșmîntate cu ghirlande de flori. Capetele lor înmiresmate și înlănțuite în noduri mistice își schimbă parcă parfumurile între ele și-și dau mii de sărutări.“

După stilul înflorit urmează stilul vioi, căci iată-ne ajunși la stil, după ce am vorbit despre figuri. Stilul vioi conferă lucrărilor anticilor un aer de noutate. Cicero devine epigramatic ca Seneca, Marc Aureliu face jocuri de cuvinte. Dar cel mai atacat de Pope este stilul prețios. Exemplu de stil prețios: să scrii, cînd norii acoperă soarele: „Febus și-a mascat chipul; poartă doliu. Telegarii săi amorțiți tropăie mărunt pe glob, melancolici.“ Stilul alambicat, cînd în loc să se spună: „Închide ușa“, se spune: „Răsucește-l bine în jurul axului său pe paznicul de lemn al căminului nostru.“ Acest stil alambicat folosește așadar perifraza. Îl întîlnim în *Prețioasele ridicole*. În loc de: „Adu-mi hainele“, se poate spune și: „Adu-mi ceea ce natura, croitorul ursilor, i-a refuzat omului. Ea m-a făcut simțitor la frig, dar n-a binevoit să-mi dea veșminte“, sau în loc de „Aprinde focul“, se poate spune: „Adu-mi cîteva rămășițe din zborul lui Prometeu, pentru a dilata bine aerul aspru și înghețat cu ajutorul răsuflării riguroase a lui Boreu.“

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să spun că, în fond, ne exprimăm în felul acesta fără să știm. A studia înseamnă deseori, din păcate, a învăța doar niște cuvinte și niște moduri de exprimare. Astăzi, abuzurile sînt prilejuite de vocabularul tehnic și de stilul pedant. Pe vremea lui Pope, redutabilă era preţiozitatea. Preţiozitatea se află la originea *patosului*, adică falsa profunzime. Pope propune să se încredinţeze unor specialiști fabricarea anumitor figuri preţioase. Hiperbola, de exemplu, după Aristotel, este un ornament al discursului potrivit tinerilor distinși. Pope adaugă că hiperbola li se potrivește și militarilor și marinarilor. Perifraza sau circumlocuţia este un talent special al oamenilor de la ţară: într-adevăr, ţăranul nu se exprimă direct, ceea ce lungește foarte mult convorbirile cu ţăranii și face gîndirea lor indescifrabilă. Proverbul și apologul sînt specialitatea bătrînilor care flecăresc, a femeilor. Elipsa, cea a oamenilor politici. Oamenii politici vor să frapeze auditoriul; aruncă fulgere, tună, nu mai pot spune nimic . . . Dar Pope ar fi putut adăuga că, din păcate, discursul lor este o succesiune de elipse care pot dura trei ceasuri. Mai există și faimoasa aposiopeză, despre care am amintit, sau reticenţa; este figura folosită de curteni, adică de oameni care ocupă un rang mai înalt în societate. Ei nu folosesc circumlocuţia sau perifraza, tac, sau spun cît mai puţin cu putinţă.

Specializarea figurilor

Litota este o figură de predilecţie a doamnelor sau a oamenilor care vorbesc cu voce scăzută, la ureche, sau care bîrfesc. De fapt, litota este un racursiu: ea spune mai puţin pentru a da de gîndit mai mult. Anadiploza este figura în care o frază începe cu cuvîntul care termină fraza precedentă, procedeu frecvent în psalmi. Terminăm cu un cuvînt, și același cuvînt servește ca trambulină pentru a sări la altele. Deseori, pentru a susţine atenţia, sîntem siliţi s-o folosim revenind la ceea ce s-a spus. Ana-

Scanned with OKEN Scanner

diploza este un gen în care excelează negustorii ambulanţi. Într-adevăr, odinioară, pe străzi, negustorii ambulanţi repetau cuvîntul la care se opriseră cu o clipă înainte, pentru a putea atrage mai bine atenţia ascultătorilor. Epitetul este mai degrabă specialitatea negustorilor de peşte. Se ştie cam despre ce epitete e vorba . . . Epifenomenele şi exclamaţiile se aud mai ales în grădinile zoologice, în faţa girafei: „Ce mai gît lung!“ etc.

Fiecare figură ar putea avea aşadar specialiştii săi, reuniţi într-un „cabinet de oratorie“. Tot aici s-ar aduna şi reţetele. La un mod mai grav, lăsînd deoparte *Tratatul despre profunzime*, Pope scrie în *Eseul despre critică:* „Nu e mare lucru să fii savant dacă nu eşti profund“. Cu alte cuvinte, el nu e chiar atît de ostil profunzimii cît falsei profunzimi, obţinută prin folosirea figurilor retorice. În ciuda spuselor sale, este partizanul anticilor, mai ales al lui Homer, precum şi-al imitării naturii. Dar pentru Pope, ca şi pentru clasici, a-i iubi pe antici înseamnă a urma nişte reguli care nu trebuie urmate cuvînt cu cuvînt. În primul rînd, trebuie să ne străduim să plăcem, orice poem care place nefiind niciodată prost scris. Dacă nimic nu displace, nimic, de asemenea, nu atrage, nimic nu e, de asemenea, important, nici interesant. Se cuvine să remarcăm mai ales critica sa la adresa burlescului şi căutarea naturaleţii ca reacţie împotriva stilului epocii. Ea este în acelaşi timp o critică a tendinţei italienizante. Boileau şi Pope atacă burlescul, care nu poate fi supus unor reguli şi care preferă nebunia în locul raţiunii, temperamentul în locul judecăţii. Boileau scrie: „Iubiţi aşadar natura . . .“

Fidelitatea faţă de natură

Ne-am putea întreba atunci din nou ce este de fapt natura. Este oare ceea ce înţelegem noi astăzi prin natură? Nu, e vorba de-o natură văzută prin prisma societăţii epocii, dominată

Scanned with OKEN Scanner

de influenţa cartezianismului, în care Dumnezeu este cel ce dovedeşte existenţa naturii şi nu natura existenţa lui Dumnezeu, de unde o foarte puternică „reducere" a naturii. Iată de ce natura este văzută prin prisma descrierilor. În această epocă vom căuta natura mai degrabă la poeţi decît în natura însăşi. În loc să mergem la munte sau la mare, sau pe cîmpuri, deschidem, de exemplu, *Bucolicele, Georgicele,* îl citim pe Homer sau pe *Telemac,* care este o imitaţie după Homer şi Virgiliu, şi găsim descrieri din belşug. Această atitudine exprimă o antipatie faţă de tot ce poate fi confuz şi de neînţeles în natură, şi-o concepţie particulară despre frumuseţe.

Definiţia frumuseţii după Descartes

Descartes ne va da o definiţie a frumuseţii*: „Frumuseţea înseamnă un acord şi un echilibru atît de just al tuturor părţilor aflate laolaltă încît nici una nu trebuie să primeze asupra celorlalte".

În consecinţă, contrariul frumuseţii este discordanţa dintre părţi: opera trebuie să aibă unitate, şi pentru ca această unitate să existe, ea trebuie să fie făcută de un singur om. Iată de ce scrie Descartes în *Discursul despre metodă:* „În lucrările compuse din mai multe bucăţi şi executate de mîna unor maeştri deosebiţi nu există atîta perfecţiune ca în cele executate de unul singur." În uniformitate pot exista varietăţi, dar o anumită unitate de ton este absolut necesară, varietatea trebuind să fie supusă unităţii.

Această definiţie elimină tot ce se poate caracteriza printr-o singularizare, adică falsa originalitate. În această ordine de idei, Descartes alcătuieşte nomenclatorul diferitelor tipuri de scriitori pe care îi consideră proşti. În primul

* Într-o scrisoare către Guez de Balzac.

Scanned with OKEN Scanner

rînd, sînt cei care păcătuiesc prin exces de cuvinte şi lipsă de gîndire: sînt vorbăreţi, eleganţi şi găunoşi. A doua categorie, dimpotrivă, este cea a gînditorilor laborioşi, cu o mare bogăţie de gîndire şi cu un stil obscur. Pe aceştia îi preferăm, bineînţeles, cînd facem studii. În al treilea rînd, sînt cei care se exprimă cu o anumită duritate, care nu cruţă sensibilitatea. Aceştia sînt scriitorii austeri. În al patrulea rînd, scriitorii preţioşi şi burleşti. Pe aceştia îi detestă; în cazul lor, expresia nu are nici un raport cu gîndirea. Aşadar, din acest punct de vedere, Descartes este întru totul ostil anumitor tendinţe din epoca sa pe care, după cum am văzut, le-a condamnat şi Boileau, şi Pope şi mulţi alţii.

În regula III din *Regulae*, el spune că trebuie să studiem totuşi operele anticilor, putinţa de a folosi lucrările unui număr atît de mare de oameni fiind un mare avantaj; în primul rînd, „pentru a cunoaşte descoperirile lor bune; în al doilea rînd, pentru a şti ce ne mai rămîne de descoperit." În schimb, în *Tratatul despre pasiuni*, Descartes scrie: „Nu vreau deloc să fiu aşezat printre acei artişti lipsiţi de talent care se străduiesc să restaureze doar nişte lucrări vechi pentru că în fond nu sînt în stare să termine lucrări noi". În consecinţă, el se consideră novator şi nu revoluţionar intransigent.

Într-o lucrare mai mică: *Praenotanda ad compendium musicae*, adică *Prefaţă la un rezumat de estetică muzicală*, estetica lui Descartes este mai explicită decît în scrisorile sale către Guez de Balzac.

După Descartes, frumuseţea comportă opt condiţii:

1. Fiecare simţ este apt de o anumită plăcere. (Aşadar, fiecare categorie de senzaţii poate avea o estetică a sa.)

2. Pentru a simţi această plăcere, se impune o proporţie între obiect şi simţul respectiv. Strălucirea prea puternică a soarelui, de exem-

plu, primejduieşte ochii, zgomotul prea puternic primejduieşte urechile.

3. Obiectul nu trebuie perceput de simţ prea greu, nici prea confuz. (Cu alte cuvinte, este necesară o anumită claritate.)

4. Obiectul este cu atît mai uşor perceput cu cît diferenţa dintre părţile sale este mai mică. E vorba de un ideal de unitate şi de claritate. Unitatea trebuie să supună diversitatea, în obiect.

5. Diferenţa dintre părţile obiectului este mai mică în măsura în care raportul dintre ele este mai mare . . . (Aceasta confirmă punctul precedent.)

6. Proporţia trebuie să fie aritmetică, şi nu geometrică, altminteri simţul e dezamăgit. (De exemplu, în legătură cu lungimile al căror raport reciproc este ca 2 şi $\sqrt{2}$). Proporţia aritmetică este o proporţie care oferă imaginaţiei un anumit cîmp.

7. Obiectul cel mai plăcut nu este nici cel prea uşor de perceput, pentru că nu mai trezeşte dorinţa, nici cel prea greu de perceput, pentru că oboseşte simţurile. (Am putea crede că Descartes preferă obiectul care este foarte uşor de perceput, dar nu e cazul. O anumită curiozitate, care impune o pregătire, este necesară. Or, clasicii erau maeştri în arta pregătirilor, pregătiri muzicale, pregătiri dramatice sau romaneşti. Autorul îşi determină treptat cititorul sau spectatorul să-şi pună unele întrebări.)

8. În sfîrşit, un rol important revine varietăţii. (Şi sîntem uimiţi cînd îl auzim pe Descartes afirmînd că varietatea este totdeauna foarte plăcută. Înainte de orice, se impune însă evitarea unei prea mari disproporţii, altminteri neexistînd nici un fel de contradicţie.)

Într-o scrisoare adresată părintelui Marsenne, la 18 martie 1630, Descartes scrie că frumosul nu are o măsură determinată. Un strat de flori poate avea „compartimente“ mai „inteligibile“, ceea ce nu înseamnă însă că celelalte trebuie

Scanned with OKEN Scanner

proscrise. Pe de altă parte, amintirea joacă şi ea un rol, iar sentimentele se deosebesc în măsura în care le situăm în trecut sau în prezent.

În fond, după părerea lui Descartes, sentimentele estetice se deosebesc destul de mult de judecata estetică. Judecata frumosului nu determină în mod obligatoriu sentimente estetice propriu-zise; putem aprecia frumosul fără să ne placă. Aceasta ni se întîmplă deseori cînd vizităm muzeele: apreciem sau nu ne place. Se poate, dimpotrivă, ca în afara muzeului să ne placă ceva şi totuşi se nu-l apreciem deloc din punctul de vedere al frumosului.

Iată aşadar ideea lui Descartes, tinzînd spre un anumit echilibru, între „general" şi „particular", pe care epoca sa nu l-a realizat însă, căci epoca clasică suprimă foarte deseori particularul în avantajul generalului. Portretele scriitorilor clasici sînt portrete care sacrifică varietatea în numele unităţii, detaliul în numele ansamblului. Sînt, cu alte cuvinte, nişte abstracţiuni. Iată ce spune doamna de La Fayette, de exemplu, descriind-o pe doamna de Sévigné: „Avea o talie admirabilă, un păr incomparabil, un ten de o frumuseţe de floare" şi, în sfîrşit „frumuseţea ei era cea mai desăvîrşită frumuseţe din lume". Tot aşa, cînd vorbeşte despre Condé, Bossuet spune că avea priviri scînteietoare, şi atîta tot. Restul, sîntem obligaţi să ni-l imaginăm noi. Toată epoca clasică este dominată de o anumită nedeterminare. Ceva mai tîrziu, într-un scurt roman intitulat *Provensala*, Regnard descrie o tînără doamnă de o frumuseţe extraordinară spunînd: „Spiritul ei strălucea în ochi, şi ochii ei, vii şi drăgăstoşi, duceau în adîncul sufletelor toate focurile lor sclipitoare. Graţiile şi rîsetele zburau în jurul gurii sale, şi toată făptura ei era numai farmec".

Ne aflăm, în acest caz, exact la antipodul retoricii grotescului şi a burlescului, dar într-o măsură mult mai mare decît ar impune estetica lui Descartes. În *Prinţesa de Clèves* citim: „Nicicînd nu s-au pomenit la o curte atîtea per-

soane frumoase și bărbați minunat de bine făcuți, și părea că natura ar fi gustat o plăcere punînd tot ce are ea mai frumos în cele mai nobile prințese și în cei mai nobili prinți". Evident că după asemenea portrete nu putem recunoaște pe nimeni. Și, tot în *Prințesa de Clèves:* „Doamna Elisabeth de France începea să scoată la iveală un spirit surprinzător, și acea incomparabilă frumusețe care îi era atît de funestă" ... „Maria Stuart era o persoană desăvîrșită atît în ceea ce privește spiritul cît și în ceea ce privește trupul ..." „Ducele de Nevers avea trei fii minunat de bine făcuți." Cît despre eroul cărții, „ducele de Nemours era o capodoperă a naturii. Mai puțin minunat în el era faptul că întrupa omul cel mai bine făcut și cel mai frumos din lume." Ne aflăm aici în domeniul superlativului, dar un superlativ care nu spune absolut nimic despre persoană. Cînd este vorba de prințesa de Clèves: „A apărut la curte o frumusețe care a atras ochii tuturor, și trebuie să se fi crezut că este o frumusețe desăvîrșită, pentru că stîrnea admirație acolo unde lumea era atît de obișnuită să vadă persoane frumoase."

Aceste portrete reprezintă un ideal de frumusețe atît de impersonal și de nedeterminat încît nu ne pot trezi sentimente estetice propriuzise. E un prilej pentru a ne reaminti cugetarea lui La Bruyère: „Agrementul este arbitrar. Frumusețea este ceva mai real și mai independent de gust și de opinie." Cu alte cuvinte, nu putem recunoaște frumusețea decît cu ajutorul intelectului. Frumusețea nu este ceea ce produce plăcere. Plăcerea este produsă de ceva prea personal pentru a putea fi definită. Ca știință a generalului estetica trebuie să se poată baza pe altceva.

PUNCT DE VEDERE TEORETIC

Iată de ce teoreticienii, considerînd că idealul frumuseții arhetipale nu este un ideal definibil și omenesc, au căutat alt criteriu în pro-

Scanned with OKEN Scanner

porţii. Estetica proporţiilor provine din antichitate, dar cele mai multe tratate de acest gen de estetică le datorăm Renaşterii. Ea a fost redescoperită în secolul al XIX-lea, şi mai ales în secolul al XX-lea, şi priveşte forma propriu-zisă şi proporţiile.

Elaborarea formelor

Putem vorbi oare de-o estetică a formei? Da, un englez, William Armstrong, a scris *Beauty is fitness expressed.* Frumuseţea este expresia convenabilă . . . Dar convenabilul se deosebeşte de astă dată prin proporţie. Se pare că aici ne aflăm pe un teren mai puţin abstract decît al „frumuseţii" propriu-zise, şi mai solid decît al agrementului pentru că frumuseţea este rece şi impersonală, iar agrementul mult prea arbitrar.

Forma care convine poate fi obţinută în două feluri: la modul empiric sau la modul matematic. La modul empiric graţie evoluţiei care s-a produs în tehnicile meseriilor, evoluţie dictată de mediu. Carenele bărcilor, de exemplu. Desenul bărcilor nu a fost făcut la modul abstract, ci în urma unor tatonări empirice, pentru că gondolele din laguna Veneţiei, de exemplu, nu sînt făcute ca navele Adriaticii. Bărcile folosite pe lacuri, în Elveţia, nu sînt nici ele la fel. Aceasta pentru că, după o serie de tatonări, pescarii care îşi confecţionează bărcile au ajuns la o anumită linie în măsură să-i ajute să obţină cel mai bun randament. Dar putem remarca faptul că inginerii au izbutit să ajungă cam la aceeaşi linie prin calcule întemeiate pe rezistenţa apei şi alte considerente. Aşadar, între cele două atitudini deosebite există un punct de întîlnire, punctul de plecare fiind experienţa cotidiană, pentru artizan, şi calculul, pentru inginer. Aceasta ne aminteşte cuvintele lui Bergson din *Evoluţia creatoare:* „Instinctul şi intelectul sînt două soluţii elegante ale aceleiaşi probleme."

Scanned with OKEN Scanner

În amîndouă cazurile, sînt luate în consideraţie o seamă de condiţii statistice şi de condiţii dinamice. Astfel, în studiul unui pod. Există două feluri de poduri, podurile de liane, de exemplu, care sînt foarte rezistente, dar construite empiric, şi podurile construite după calcule, printr-o seamă de evaluări a rezistenţei materialelor. Tot aşa se întîmplă şi cu olăria. Cu casele, de asemenea. Trebuie să repartizăm forţele şi să urmărim stabilitatea. Rezistenţă, repartiţie a forţelor, stabilitate, iată trei condiţii necesare, iar rezultatul estetic s-ar putea defini printr-un maximum de efect obţinut cu un minimum de mijloace (concepţie clasică).

Pot exista astfel condiţii dinamice, de exemplu un minimum de frecare, în cazul unui mobil, de secţiune optimală, în raport cu rezistenţa apei şi a aerului. În această privinţă, păsările şi peştii sînt nişte modele cît se poate de reuşite ale naturii. Dar aceste exemple naturale ne pot induce în eroare: secole de-a rîndul, omenirea a încercat să zboare imitînd păsările — Leonardo da Vinci, de exemplu. Totul s-a soldat cu un eşec. Trebuia inventat acel ceva „mai greu decît aerul". Astfel au fost realizate condiţiile dinamice ale avionului, condiţii care dau rezultate estetice. Este interesant de observat că, în acest caz, instinctul a fost învins de intelect. De obicei însă, instinctul duce la rezultate preferabile rezultatelor estetice căutate la modul pur cerebral. Este principiul ofelimităţii (de la grecescul ὠφέλιμος, „util"). Obiectele de olărie populară prezentate ca „opere de artă", de exemplu, pentru că fiind făcute pentru folosinţă, folosinţa impune anumite constrîngeri fabricării. Artistul are nevoie de-o necesitate. El este prea liber, caută ceva de care să se izbească, adică o rezistenţă.

Iată de ce literatura trebuie să fie una dintre artele cele mai dificile, pentru că materia ei nu opune rezistenţă, în timp ce pietrele opun o rezistenţă în arhitectură, în sculptură, şi cu cît

Scanned with OKEN Scanner

mai mare este rezistența, cu atît mai ușoară este arta, în ciuda celor ce s-ar putea crede. Trebuie să existe obstacole. Cînd ne apucăm de scris, nu întîmpinăm obstacole, cel puțin aparent.

Așadar, construcția formelor poate să răspundă fie unor condiții statice, fie unor dependențe dinamice, de exemplu unei creșteri armonioase. În această privință, simbolurile nu sînt separate de real. În Asia, lotusul își are corespondentul în natură, în Creta, hiacintul, garoafa, în Asia Mică și în Rodos, trandafirul și crinul au corespondenții lor în natură. Coloana își are corespondentul în copac, astfel încît în toate formele simbolice pe care le vedem există un element care amintește natura, și este construit deseori conform structurilor naturii. Dacă examinăm un peisaj olandez, acest peisaj este înainte de toate calm, chiar cînd reprezintă furtuni, locuri pîrjolite de soare. Peisajele chinezești pictate pe suluri de mătase ne dau impresia de seninătate, dar nu e vorba de același lucru; peisajul se prezintă ca o rezultantă a conflictelor care au avut loc în ere geologice revolute, există cu alte cuvinte un dinamism subiacent niciodată neglijat, evident în reprezentarea grotelor, în reprezentarea rîurilor, etc. Dimpotrivă, se pare că în cazul picturii occidentale accentul cade pe „stop". Abia cu Cézanne regăsim conflictul. Muntele Sainte-Victoire este un munte în acțiune. Și dinamicul se adaugă staticului fără să-l contrarieze.

Forma în arta Occidentului și forma în arta Orientului sînt două lucruri deosebite. În cea din urmă, forma este produsă de mișcare; forma iese la iveală prin transformare și nu prin conformație. Acest dinamism nu are nimic comun cu dinamismul pe care îl cunoaștem în Occident. În Occident, cînd ne referim la ceva dinamic, ne gîndim la o figură în mișcare, dar ea este în mișcare pentru că este reprezentată în mișcare; ceea ce nu înseamnă deloc că ar fi produsul unei mișcări.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, există două feluri de mişcare: mişcarea mobilului, care se defineşte printr-o traiectorie, şi mişcarea mediului, care se defineşte prin linii de forţă. Liniile de forţă, de exemplu, sînt determinate de valuri sau de vîrtejuri. Traiectoria este mişcarea mobilului însuşi. În plus, ritmul perspectivei poate fi definit în două feluri: fie prin diminuarea progresivă a dimensiunilor, fie prin convergenţă spre un punct de fugă, şi atunci există un ritm, iar forma este determinată de ritm. Exemplu: hula care se revarsă pe plajă, sau o melopee care se stinge treptat. Sau, dimpotrivă, ca în *voceri*-le* corsicane, o melopee care se accentuează treptat.

Respectul proporţiilor

Proporţia s-ar putea defini ca o trecere de la unitate la dualitate în urma unei secţionări care poate fi operată în două feluri. Printr-o împărţire simetrică: luînd o dreaptă AB, putem s-o împărţim în punctul C, aflat la mijloc. Atunci AC=CB. Din această împărţire simetrică, se naşte o estetică ce pare să-şi aibă originea în trupul omenesc: cele două picioare, cele două braţe, etc. Există şi altă împărţire posibilă. O împărţire aritmetică, de exemplu, cînd în loc să ne oprim la jumătate-drum situăm punctul C în aşa fel încît totalitatea AB să fie în raport cu partea mai mare AC asemenea părţii mai mari în raport cu cea mai mică CB

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$$

Este ceea ce numim „secţiunea de aur", *sectio aurea*, care ne duce pînă la pitagoricieni şi care a dat naştere multor tratate ale Renaşterii italiene, apoi unor studii tehnice şi experimentale la sfîrşitul secolului XIX şi în secolul XX.

* Un fel de bocete (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

La secţiunea de aur s-a ajuns în două feluri: la modul experimental, arătîndu-se obiecte de diferite dimensiuni şi punîndu-se întrebarea: „Care dintre ele vi se pare cel mai frumos?“ Rezultatele au fost în favoarea împărţirii asimetrice. Se pot face, de asemena, construcţii geometrice. Şi se ajunge la rezultatul că împărţirea ideală a unei drepte de un metru dă, pentru secţiunea mai mare 0,61 m; pentru o dreaptă de 1,61 m, secţiunea mai mare va fi de un metru. Şi aşa mai departe. În această ordine de idei fac trimitere la Matila Ghyka, care a consacrat acestei probleme importante* volume întregi, şi la lucrările din secolul al XVI-lea, în care Pacioli, un călugăr, se ocupă de *proportio divina,* Kepler de *sectio divina,* şi Da Vinci de *sectio aurea.* Această faimoasă secţiune de aur *(der Goldene Schnitt)* a dat naştere, aritmetic, formulei:

$\frac{1}{\varphi}=0{,}61$, $\varphi^1=1{,}61$, $\varphi^2=2{,}61$, $\varphi^3=3{,}61$ fiind numărul de aur; cu alte cuvinte pe măsură ce figura se măreşte proporţia rămîne aceeaşi. Există o constantă. Acest număr de aur este ceea ce numesc matematicienii un număr algebric incomensurabil. Astfel, obţinem o serie definibilă prin faptul că un termen oarecare al seriei este egal cu suma celor două precedente.

La ce aspiră natura? La simetrie, dar nu totdeauna. În cazul fluturilor, simetria este absolută, perfectă, dar dezvoltarea copacului urmează o progresie particulară în spirală. Astfel, printr-o secţionare, putem afla vîrsta copacului. Pulsaţiile sale radiale sînt în progresie geometrică.

În general, la fiinţele vii, fie de natură vegetală, fie scoici, creşterea urmează o progresie geometrică, progresie geometrică a razei însoţită de-o progresie aritmetică a unghiului, ceea ce dă o spirală logaritmică. Această spirală are

---

* Mai ales *Le nombre d'or,* de care ne-am folosit în mare măsură (N. a.).

ca particularitate faptul că perturbarea exterioară este redusă la minimum, iar schimbarea, dimpotrivă, împinsă la maximum. Astfel, forma scoicii rămîne neschimbată, în timp ce materia scoicii crește; ea crește, dar crește în așa fel încît dezorganizarea care s-ar putea produce este minimă. Există o economie de mijloace în vederea unei mari abundențe de forme. Scopul este această abundență, și constituie maximul, iar mijlocul constituie minimul. Acesta e, se pare, modul de creștere al scoicilor și, probabil, și modul de creștere al arborilor.

În natura neînsufletită, pare să domine simetria, dar o simetrie statică ce este o simetrie hexagonală. Cristalele de zăpadă, de exemplu, sînt distribuite în hexagoane. Se pare că natura neînsufletită este construită conform acestui model. Studiul cristalelor o dovedește. Cristalul proliferează conform unui principiu de minimă acțiune, avînd ca modele triunghiuri echilaterale. Dealtfel, în arte și în filozofie, triunghiul a avut totdeauna o mare importanță. El a fost ținut la loc de cinste de pitagoricieni și de francmasonerie. I s-au găsit tot felul de proprietăți. Triunghiul poate fi simbolul divinității: este pecetea lui Solomon care reprezintă un hexagon (adică două triunghiuri) înscris într-un cerc. Pentru creștini, el reprezintă trinitatea.

În acest caz, așadar, ne aflăm în domeniul hexagonului, dar dacă examinăm natura însufletită ne aflăm, dimpotrivă, în domeniul pentagonului. Creșterea și reproducerea ființelor vii pare să se facă la modul pentagonal, sau în stea. Steaua comportă o simetrie în raport cu centrul, deși numărul vîrfurilor stelei este impar. Dacă vrem, o înscriem și într-un cerc. Așadar, numărul impar nu exclude aici o determinare și un centru. Concentricul se acordă cu excentricul, parul cu imparul. În această privință ar trebui să studiem simbolurile pitagoriciene, gnostice și medievale — fără să uităm construcțiile în formă de rozasă. (Această figură

Scanned with OKEN Scanner

a servit, firește, și în muzică: gama diatonică este o succesiune de chinte.)

Și în acest caz, domnește un anumit principiu de minimă acțiune. Adineaori, pentru cristale, era vorba de creștere, dar nu de o creștere organică. Și aici există o creștere, dar o creștere care ascultă alte legi, și răspunde se pare, altor modele, altui tip de acțiune. În *Critias*, în *Timeu*, Platon construiește lumea cu figuri geometrice, și figura geometrică, ideală, după Platon, este dodecaedrul, pentru că dodecaedrul reunește în același timp tetraedrul, care simbolizează focul, octoedrul care simbolizează aerul, cubul, care simbolizează pămîntul, și izocaedrul, care simbolizează apa.

Ce e reverie și ce e știință în toate acestea? Greu de spus. În toate artele, în sculptură, în arhitectură, în muzică, numărul de aur a produs multe consecințe. În arhitectură, dacă examinăm fațada unui templu, raportul dintre înălțimea totală a fațadei și colonadă ar putea fi egal cu raportul dintre colonadă și fronton. Spun „ar putea". În sculptură, numărul de aur a servit la stabilirea canoanelor, a proporțiilor, de la Policlet pînă la Dürer și pînă în zilele noastre.

Dar cum să interpretăm aceste măsuri? Și le putem rămîne credincioși? În anumite privințe, estetica este probabil modul de a reda exact ceea ce este inexact . . .

Exactitatea se măsoară în conformitate cu un model, fie că este ideal, fie că este o măsură, sau amîndouă în același timp, adică un canon. Cuvîntul grecesc κανών desemna o bară de lemn lungă și dreaptă, și mai tîrziu o tijă de furcă, o riglă de lemn pentru dulgheri, o riglă pentru măsurat hîrtia, o vargă de balanță, o vergea de perdele, o cheie de flaut, o zăbrea de cușcă, o coloană de pat, o linie de frontieră. Cu alte cuvinte, sensul principal al cuvîntului κανών în greaca veche, indica ceva drept, rigid, o riglă folosită pentru a se trage o măsură. La figurat, însemna o regulă, un model, un

Scanned with OKEN Scanner

principiu. În muzică, ar fi diapazonul, în istorie era, în gramatică regula.

Alt cuvînt grecesc, cuvîntul *gnomon* (γνώμών) poate desemna o persoană sau un lucru. Cînd desemnează o persoană, înseamnă un expert. Cînd desemnează un lucru, înseamnă ceea ce serveşte ca regulă.

Dar regula este oare aceeaşi pentru artă şi pentru natură? Iată marea întrebare. În sculptură, s-a căutat canonul ideal şi s-a divizat corpul omenesc, aşa cum au făcut Leonardo da Vinci şi Dürer, conform numerelor. Vechii egipteni de asemenea. S-a obţinut astfel un raport între înălţimea totală, pe care o putem numi H, şi N, care este raportul de la buric la picioare, adică partea inferioară a trupului; şi acest raport H/N este egal cu 13/8, ceea ce este exact 1,625: dăm în mod firesc de numărul de aur. Unii au avut curiozitatea să facă aceleaşi măsurători pe femeie, şi au găsit alt raport, care este 8/5, ceea ce dă 1,60. Este aproape acelaşi raport care se apropie de φ, dar raportul masculin se apropie ceva mai mult decît raportul feminin.

S-a studiat, de asemenea, raportul dintre aceste două cifre în timpul creşterii bărbatului. Raportul H/N este de 2 în primul an de copilărie, şi ajunge la 1,625 în al douăzeci şi unulea an, cu alte cuvinte, copilul mic prezintă o disproporţie. La treisprezece ani, la fel ca şi la douăzeci şi unu, se obţine raportul 1,62. (Dar la şaptesprezece ani, adolescentul prezintă alt raport, care este de 1,59. La această vîrstă ambiguă, el se îndreaptă spre femeie, apoi se depărtează de ea şi revine la norma lui).

Interesante sînt aici problemele de relaţii numerice, căci restul poate fi neglijat. Aceleaşi măsurători s-au făcut între înălţimea totală a feţei şi partea de la sprîncene la bărbie, regăsindu-se aceleaşi proporţii. Raportul dintre distanţa de la extremitatea nasului la bărbie, şi cea de la extremitatea bărbiei la gură dă acelaşi rezultat.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt oare toate acestea destul de convingătoare? Oricum, au pasionat mulţi teoreticieni şi artişti care şi-au angajat reputaţia în asemenea calcule.

S-a crezut că în muzică s-ar putea ajunge la aceleaşi proporţii, şi s-au căutat aşa-numitele module dominante ale proporţiilor. S-a constatat cu acest prilej, se pare, că acordul în do major este asemenea proporţiei de 5 la 8, care corespunde modulului mijlociu al trupului bărbătesc, în timp ce acordul în do minor este asemenea proporţiei de 5 la 3 corespunzînd modulului mijlociu al trupului femeiesc.

Pitagoricienii, bineînţeles, erau încîntaţi de aceste proporţii, iar neopitagoricienii au construit o serie majoră şi-o serie minoră. Seria majoră, 1/1, 2/3, 3/5, 5/8, 8/13 este seria lui Fibonacci *. Dacă adunăm cifrele precedente, seria majoră dă un număr total mai mic decît $1/\varphi$, iar cealaltă, seria minoră, dă un număr mai mare decît $1/\varphi$. Dar în sfîrşit, toate aceste speculaţii sînt, evident, nişte speculaţii întemeiate la punctul de plecare şi în acelaşi timp aventuroase în concluzia lor.

Regulile proporţiilor sînt date de Vitruviu şi Da Vinci. Vitruviu, care trăia în secolul al III-lea al e.n., a servit de exemplu cîteva secole de-a rîndul. Pentru el, capul reprezintă 1/8 din tot trupul, piciorul 1/6. Pieptul reprezintă 1/4. Capul este împărţit în trei părţi: de la nas la bărbie, de la sprîncene la nas şi de la păr la sprîncene. Buricul se află în centrul trupului. Pornind de la buric luat ca centru, putem trasa cu compasul un cerc care atinge extremităţile mîinilor şi ale picioarelor, omul fiind cu braţele întinse şi cu picioarele depărtate.

Da Vinci îl urmează pe Vitruviu, dar îl corectează. În cerc, mîinile se află la înălţimea părului şi, în raport cu capul, picioarele formează un triunghi echilateral. Trupul nu are

* În care numărătorii şi numitorii rezultă din adunarea celor două elemente precedente. (N. a.).

decît şapte capete şi jumătate, căci, după cum s-a remarcat, la Vitruviu, capul era prea mic. Dar anticii considerau pe bună dreptate că, în cazul omului, capul este prea mare în raport cu trupul. Prin cap nu se înţelege decît centrul în care sînt reunite organele de comunicare auditivă, vizuală, gustativă, etc., dar el nu-i armonios în raport cu ansamblul trupului, ci pare a fi, ca să spunem aşa, un apendice plantat pe trup. Să privim celelalte animale: sînt mult mai bine proporţionate decît oamenii.

Dar capul omului este interesant dacă este detaşat; pentru că este proporţionat. Dimpotrivă, dacă îl examinăm în raport cu trupul, omul fiind o fiinţă vie, un animal, sîntem şocaţi. Din acest motiv, în statuile antice capul nu are importanţa pe care o are în realitate. Şi apoi, expresia feţei este mult prea mobilă în raport cu mobilitatea trupului. Pe de altă parte, în reprezentarea omului nu prea putem omite veşmintele: veşmîntul face parte din viaţa lui socială şi, ca atare, din el însuşi. Există o estetică a costumului, cuvîntul grecesc ἑσθῆς avînd la origine acest sens. Din păcate, o sculptură reprezentînd un bărbat gol sau o femeie goală dă deseori impresia nu de nud ci de dezbrăcat. Adam era gol înainte de cădere, înainte de păcat, după care s-a pomenit despuiat, spun teologii. Nudul poate fi cast şi nobil, iar omul dezbrăcat nu este nobil, pentru că manifestă o privaţiune.

Mă întorc la Leonardo da Vinci, pentru care capul are patru lungimi de nas, iar faţa trei lungimi. Pentru Da Vinci, cînd braţele sînt întinse, lungimea egalează lăţimea. Lăţimea umerilor corespunde cu un sfert din toată figura, a şoldurilor cu o cincime din toată figura, adică din trup.

Bineînţeles, toate aceste măsuri sînt făcute cînd conform naturii, cînd conform unui ideal, precumpănind astfel cînd natura, cînd idealul, ca şi în cazul mascaretului: ba îl umflă fluxul mării, ba dimpotrivă, curentul fluviului.

Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, „raporturile“ joacă un rol important. Oasele mîinii, de exemplu, păstrează aceeaşi proporţie cu trupul. Or, important e să găsim invariabilele; părţile trupului trebuie să aibă un raport constant cu trupul însuşi. De altfel, pentru moderni, degetul mijlociu este o unitate de măsură (reprezentînd 1/19), încă de la *Doriforul* lui Policlet. Doriforul, „cel care poartă lancea“, era un paznic al regelui Persiei. Luîndu-l ca model, Policlet stabilise un raport al degetelor cu metacarpul şi carpul, al cubitusului cu braţul etc. Ar fi foarte bine dacă pornind de aici am putea întemeia o estetică, dar e posibil oare?

Scanned with OKEN Scanner

III

OBIECTUL

Operă și obiect

Trecînd de la idealul de frumusețe și de la ideea de cunoaștere artistică la ideea de obiect, ne putem întreba ce este obiectul, și vom răspunde că obiectul este contrariul operei, căci opera noastră vine din noi înșine, este ceea ce facem noi, în timp ce obiectul este „obiecția", este obstacolul. Dar dacă, pe de altă parte, opera omenească este cucerită, deseori împotriva obiectului, ea sfîrșește prin a compune tot un obiect. Unii teoreticieni au ajuns la concluzia că estetica s-ar putea realiza mai degrabă într-o viziune asupra obiectului decît în creația operei. Este o idee nouă. În mod tradițional, obiectul este adversarul cu care trebuie să luptăm: omul cucerește opera de la obiect. Ce este o grădină de exemplu? Este natura cucerită de la natură. Ce este o livadă? Sînt niște pomi fructiferi cuceriți de la copacii sălbatici. De asemenea casa... Totdeauna are loc o luptă în scopul domesticirii, luptă care provoacă uneori alienarea, cum spune Marx. Omul este alienat de obiectul pe care îl stăpînește. Obiectul îl înstrăinează de el însuși.

Scanned with OKEN Scanner

Dar în acelaşi timp, se poate demonstra că lupta împotriva obiectului, munca, transformă obiectul în material pe care ne exersăm, şi care ne îngăduie să construim decorul vieţii noastre graţie obiectului transformat în operă. Decorul vieţii postume de asemenea, de unde importanţa mormintelor. Vechii egipteni, de exemplu, spuneau pe bună dreptate că timpul pe care îl petrecem după moarte este mult mai lung decît cel pe care îl petrecem înainte. În consecinţă, important este ceea ce durează. Acesta e raţionamentul străvechilor civilizaţii.

Aşadar, ajungem la transformarea obiectului în operă. În acest caz, plecăm de la obiect, dar, deseori, ne mulţumim numai cu obiectul. A fost o vreme, de exemplu, cînd unii literaţi chinezi luau o piatră din grădină şi-şi puneau semnătura pe ea. Obiectul, piatra, devine atunci operă de artă... Aveau dreptul să procedeze astfel? Putem răspunde că da, pentru că se operase o alegere şi nu adoptăm orice piatră. Cînd anume putem vorbi de artă? Cînd anume apare creaţia artistică? Ce înseamnă a crea? Nu eşti creator pentru că ai făcut o operă monumentală. Invers, trebuie neapărat ca o „operă" să fie creată pentru a fi frumoasă? Nu! Putem spune chiar că suprema eleganţă, pentru un creator, ar fi să nu creeze nimic, în sensul obişnuit al cuvîntului.

Obiectul depărtat

Există mai multe categorii de obiecte în raport cu opera, începînd cu obiectul contemplat, adică obiectul foarte depărtat. Obiectul foarte depărtat nu poate fi, se pare, considerat ca operă de artă, pentru că nu-l putem mînui; nu-l avem la îndemînă. Totuşi, în faptul că există o distanţă, intră oricum un element estetic. Cînd sîntem aproape de un lucru, nu-l vedem pentru că îl vedem zilnic, şi zilnic în acelaşi loc. Iată de ce este îndreptăţită schim-

Scanned with OKEN Scanner

barea obiectelor expuse în muzee. Trebuie să evităm o prea mare familiaritate cu opera. În acest caz, aşadar, avem de-a face, desigur, cu un factor estetic şi, cu toate că putem vorbi de o opoziţie între obiectul contemplat şi opera creată, între cele două există totuşi un raport de afinitate: opera devine într-adevăr estetică din clipa cînd putem s-o examinăm cu un anumit recul. De aceea, putem gîndi că importantă este ţinta privirii noastre . . . Cerul, marea sînt elemente străine nouă, dar cerul şi marea sînt în acelaşi timp nişte lucruri care ne pot îngădui să facem opere de artă şi care ne dau şi un stil de viaţă, al independenţei, de exemplu: „Om liber, veşnic vei iubi marea" (Baudelaire). Sau al dezinteresării. (Exemplu: stelele care, spune Goethe, inspiră o admiraţie ce nu cunoaşte invidia.)

Sau putem opera o „apropiere" a lucrurilor aflate la distanţă. Proust regăseşte la oamenii pe care îi frecventează zilnic portrete ale unor oameni din secolul al XVII-lea, văzute la Florenţa şi la Veneţia.

Obiectul ritual

Altă categorie: obiectul ritual. Acesta este un obiect care foloseşte la oficierea ceremoniilor religioase, un parfum de exemplu, tămîie sau lemn de santal. Ritul înseamnă oricum mai mult decît folosinţă propriu-zisă. Ritul conţine un excedent în raport cu folosinţa, deşi este tot o folosinţă, dar pe care am putea s-o numim sacră. Această folosinţă este determinată de o dată, de un loc şi de o anumită oră. Ea corespunde anumitor circumstanţe. Ritul este aşadar o acţiune pe care n-o îndeplinim oricînd şi oricum, nici oriunde. Pe de altă parte, ritul se repetă ciclic şi partea cea mai curioasă în rit este că acţiunea (gestul) sfîrşeşte prin a deveni creaţie. În consacrare, de exemplu, un obiect iniţial profan devine sacru prin actul îndeplinit

Scanned with OKEN Scanner

cu ajutorul lui, conform anumitor modalităţi. Acest obiect este transformat în operă. Iniţial era profan, apoi devine sacru.

Tot aşa se întîmplă şi cu prizonierii sacrificaţi Soarelui de către azteci. De unde la început erau simple victime, au devenit apoi victime „sacre", destinate sacrificiului, deci jertfirii; de exemplu în cazul sacrificiului lui Abraham. Acest sacrificiu duce la transformarea obiectului în operă şi la mutarea lui din profan în sacru.

Dar se întîmplă, de asemenea, ca sacrul să decadă şi să devină profan. În cazul acesta, vedem străvechi obiecte rituale în vitrinele colecţionarilor, sau la amatorii de artă, sau la anticari. S-a produs, aşadar, o trecere de la profan la sacru şi apoi o recădere din sacru în profan.

Dar ce se întîmplă atunci cu opera de artă? În ce moment se situează ea? Este foarte greu de spus în ce moment obiectul devine operă de artă. Cînd preotul foloseşte anumite obiecte, cădelniţa, de exemplu, sau cînd foloseşte un potir, potirul a început prin a fi un obiect pe care îl cumperi din comerţ, apoi devine o operă sacră şi, în sfîrşit, ajunge poate şi operă de artă, dar numai cînd redevine profan.

Ne putem întreba totuşi: Oare nu poate fi operă de artă înainte? Oare nu s-a încercat să se facă din acest potir o operă de artă chiar de la bun început? Nu, după părerea lui Malraux. Sfîntul de lemn care a fost sculptat este un sfînt venerat ca sfînt; nu ne gîndim că este frumos sau urît. El devine frumos abia din momentul în care şi-a pierdut caracterul sacru şi a devenit profan. Atunci îl vedem la anticar sau în muzeu. Îl admirăm, nu-l mai venerăm.

Are Malraux dreptate pe deplin? Nu-i sigur. Artizanul care a sculptat sfîntul de lemn n-a vrut să facă numai un obiect de cult, să facă, de exemplu, un sfînt Iosif, ci să facă ceva „frumos". Cred că în mintea sa cele două scopuri

Scanned with OKEN Scanner

erau inseparabile, şi că apoi s-a produs un fel de divorţ interior, un fel de dezacord intern între cei doi, cînd obiectul a recăzut în folosinţă pur profană. După Malraux, totuşi lucrurile nu se petrec astfel: omul care merge la biserică se gîndeşte doar la caracterul sacru al obiectelor aflate la biserică; apoi, cînd aceleaşi obiecte trec din biserică în muzeu, el nu se mai gîndeşte deloc la caracterul lor sacru, ci la caracterul lor „estetic"; dar este oare absolut adevărat?

Sigur este că arta a devenit la rîndul ei ceva sacru; lucrurile aflate într-un muzeu inspiră un respect cu totul deosebit. Cînd are loc un furt în muzee, presa se emoţionează numaidecît şi publicul este consternat, deşi nu merge niciodată să vadă operele respective, iar de cele mai multe ori ignoră chiar şi numele lor. Caracterul sacru a trecut dintr-un domeniu în altul.

Obiectul uzual

Obiectul uzual este un obiect apropiat, este contrariul obiectului contemplat; este obiectul pe care îl putem mînui. Orologiul, de exemplu, este un obiect uzual, ca şi cadranul solar la rigoare. Există în acest caz o proximitate, şi această proximitate îngăduie transformarea cu mai multă uşurinţă a obiectului în operă de artă. Proust speculează şi el proximitatea. Mă gîndesc, de exemplu, la mătuşa Léonie, bătrîna care urmăreşte ieşirea din biserică, în sătucul Combray, şi care o întreabă pe bonă, Eudoxie, dacă persoana cutare sau cutare nu întîrzie la slujbă... Tot ce este foarte apropiat poate deveni operă de artă. În cazul lui Proust, cea mai neînsemnată caracteristică a lucrurilor sau a persoanelor din jurul nostru poate fi transpusă; şi în aceeaşi măsură se conturează şi mişcarea inversă celei despre care am vorbit adineauri. Or, ataşarea de lucruri este deseori un început

Scanned with OKEN Scanner

de inițiere estetică. De ce ținem la un lucru? Pentru că ni l-am însușit. Folosim mai degrabă cutare lingură decît cutare. Delacroix bea întotdeauna dintr-un pahar al său. Atașare care se află probabil la originea unei estetici. Cînd descrie lucrurile, Virgiliu le descrie în raport cu persoana care le folosește (fapt pentru care, dealtfel, Virgiliu este un poet foarte modern).

Obiectul uzual suprimă deseori dualitatea pe care o stabilim între meserie, pe de o parte, și artă, pe de altă parte, între utilitate și lux, și aceasta ne reamintește originea cuvîntului: *ars*. Facultatea de arte de pe vremuri a devenit acum facultatea de litere și *științe umane*. În realitate, „științe umane" sau „arte" înseamnă același lucru. *Ars* indică în același timp un procedeu tehnic și execuția unei lucrări frumoase. Frumusețea și utilitatea erau indisolubile.

Sfîntul sculptat în lemn valorează în același timp și în sine și pentru noi: este necesar izbăvirii noastre, și este, în același timp, frumos, glorios, ca să spunem așa. Solnița lui Benvenuto Cellini este o solniță pe care o făcuse la un moment dat pentru rege. E un obiect uzual, pentru că era folosită la curtea regelui, la Fontainebleau, dar este obiectul uzual ajuns la maximum de valoare artistică, ce poate fi atins în momentul cînd folosința sfîrșește prin a fi pierdută din vedere. Preferăm să o privim decît să punem sare în ea. Atunci, firește, acest moment de apoteoză va fi urmat de un moment de declin, cînd solnița nu va mai fi folosită deloc; e prea frumoasă pentru ca s-o folosim, și va fi pusă deoparte, dobîndind însă în același timp cetățenia în cărțile de studii clasice și spre gloria autorului. Ea a devenit simultan un obiect inutil și un obiect frumos, și acest obiect frumos sfîrșește prin a nu mai fi deloc frumos, prin a fi ceva complicat ce ni se pare, în fond, urît, din cauza complicației sale perfect inutile. Obiectul estetic devenit în

Scanned with OKEN Scanner

felul acesta operă de artă, a pierdut rădăcinile pe care şi le împlînta în real, este un obiect artificial; este un obiect pe care îl privim.

Atunci se produce disocierea obiectului uzual de obiectul estetic. În cele din urmă, obiectul estetic devine ceva artificial. Fotoliul, de exemplu, protejat de o husă. Pentru burghezia secolului al XIX-lea, folosirea husei este foarte importantă. Husele, perdelele, vitrinele, tot ce conservă, tot ce protejează ceea ce considerăm frumos în măsura în care este inutil. Tot aşa sfîrşeşte şi pianul; nimic mai trist, acum, decît pianele din saloane, acesta fiind sfîrşitul unui lent declin . . .

Dar a fost o vreme cînd exista o artă de serviciu şi nu o artă de servitute (după expresia lui Camille Schiwer). Arta de serviciu este arta care izvorăşte din uzual, şi aceasta nu e o artă de servitute. Marii negustori olandezi beau din pahare cizelate, foarte „frumoase", pe care le ţineau cu delicateţe de picior. Le foloseau fără teamă. Între meserie şi artă concilierea era posibilă. În Franţa, de la Colbert încoace, s-a produs un divorţ între artă şi meserie, odată cu întemeierea Academiei regale de pictură şi de sculptură pe de o parte, iar pe de altă parte am asistat la deschiderea, mai tîrziu, a Şcolii de arte şi de meserii, care era mai ales şcoală de meserii.

Obiectul decorativ

Obiectul decorativ este obiectul pe care îl vedem în casele noastre şi al cărui scop nu este utilitatea, ci luxul. Acest obiect decorativ nu a fost considerat întotdeauna ca operă de artă propriu-zisă, şi în privinţa lui avem un fel de experienţă hibridă. Obiectul decorativ poate deveni obiect decorativ pe două căi: prin îndepărtare de uzual, sau prin transformare a uzualului.

Scanned with OKEN Scanner

Îndepărtarea de uzual se produce atunci cînd obiectul care era nou putea fi pus deoparte, aşteptîndu-se învechirea lui, pentru ca, devenit mai vechi, să se transforme apoi în antichitate, căci există un moment critic cînd este numai vechi; în acest caz, nu prezintă interes, dar dacă vom avea răbdarea să depăşim momentul critic, el va deveni o antichitate. În toate cazurile, s-a produs o îndepărtare de uzual. Obiectul nu este decorativ cîtă vreme l-am mai putea folosi: el devine decorativ din momentul cînd nu-l mai folosim deloc.

Există un al doilea stadiu, şi există un al doilea mod: obiectul vechi care devenise în felul acesta o antichitate, se mai poate transforma, şi atunci îl putem reutiliza. Să luăm cel mai simplu exemplu: sfeşnicul, obiect uzual. Oamenii săraci erau obligaţi să folosească opaiţul, iar cei bogaţi sfeşnicul. Oricum îţi trebuia un sfeşnic. Apoi, sfeşnicul a dispărut odată cu lumînarea. Din acest punct de vedere, noul a devenit vechi, şi devine în cele din urmă antichitate. Dar cînd este o antichitate absolută, poate rămîne ca atare, aceasta fiind o modalitate statică, dar există şi o modalitate dinamică ce constă în reutilizarea lui. Atunci, pentru a lumina, de exemplu, folosim tot soiul de obiecte de feronerie devenite inutile. Le montăm un bec electric pe care îl mascăm pentru că este încă prea nou, încă n-a ajuns la gradul dorit de antichitate. Ne trebuie, de fapt, un bec nou foarte puternic, care să lumineze bine şi punem în acelaşi timp ceva antic în jurul lui care să-l împiedice să lumineze, căci becul electric n-a dobîndit încă demnitatea pe care o va avea după ce va fi devenit antic.

Aşadar, reutilizăm obiectele în acest fel. Orice obiect poate fi reutilizat şi adaptat în scopuri total străine primei sale destinaţii, de unde şi marea uimire a ţăranului care, vizitîndu-ne la oraş, constată că vechiul leagăn ros de carii pe care îl vînduse anticarului a devenit la noi un coş menit să conţină flori sau fructe.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul tehnic

Obiectul tehnic este fabricat de om. Este un obiect situat în prelungirea lumii naturale, sau a lumii umane, care are o valoare practică, dar o valoare practică destinată doar folosinţei firești și cotidiene. Am putea spune că reprezintă o valoare practică excedentară.

Obiectul tehnic, într-un cuvînt, este un obiect aflat la intersecţia dintre ceea ce numim obiect uzual şi operă de artă, dar o operă de artă care este operă de artă fără voie. Dacă ar fi voluntară, această operă de artă n-ar mai fi probabil operă de artă: Obiectul tehnic nu trebuie, de exemplu, să fie camuflat. Dacă obiectul tehnic este mascat, înseamnă că ne este ruşine de el ca de firul becului electric. Nu trebuie să ne fie ruşine de castelul de apă, de exemplu; nu trebuie să ne fie ruşine de radar. Între castelul de apă şi radar pe de o parte, şi peisaj de cealaltă parte, trebuie să existe doar un raport. Trebuie să existe o inserţie în natură. Doar din acest moment putem vorbi de un început de operă estetică, de operă de artă.

Acestea sînt ideile profund exacte expuse de Simondon în cartea sa *Modul de existenţă al obiectelor tehnice*. El scrie: „Artificialul din obiectul tehnic este un natural suscitat; nu e vorba de fals sau de omenesc luat drept natural". Cu alte cuvinte, acest „artificial" nu trebuie considerat ca fals ori inutil; el nu trebuie să fie arbitrar. El trebuie să aibă o anumită autonomie în raport cu alte lucruri, dar, în acelaşi timp, şi o anumită dependenţă faţă de celelalte lucruri. Antena radarului nu trebuie să fie ascunsă, ea trebuie să-şi arate evident conexiunile şi să nu-şi disimuleze rolul... Obiectul tehnic va deveni „frumos" (pentru că sîntem obligaţi să folosim acest cuvînt a cărui semnificaţie ne scapă şi a cărui folosire ne este necesară) din clipa cînd va deveni ceva natural în artificiul său. Sînt condamnabile atunci, evident, toate invenţiile care încearcă să disimu-

Scanned with OKEN Scanner

leze latura tehnică. Şi, dimpotrivă, vom izbuti să facem ceva bun exprimînd pe faţă tehnica, şi inserînd-o într-un ansamblu tehnic.

În epoca noastră, epoca tehnologiei, dificultatea constă doar în tranziţia naturalului în artificial. Iată de ce, în orice construcţie concepţia ansamblului trebuie să primeze asupra concepţiei detaliului. Într-o casă modernă plină de sticle, de oglinzi, etc., şi savant luminată, zorzoanele sînt inutile. Cîteodată, vai, nu ajungem decît la un fals lux! În acest caz, confortul preţuieşte mai mult decît luxul. Căutînd confortul, riscăm mai puţin păcate de lux.

În concluzie, care este deosebirea dintre obiect şi operă de artă? Am putea spune că obiectul este *impus* şi că opera de artă este *propusă*. Obiectul este impus: de exemplu, mă plimb la ţară; pe neaşteptate, văd înaintea mea, în noapte, nişte ruine uriaşe: un far de automobil care trece le luminează, apoi dispare; ele constituie în acest caz un obiect, şi nu o operă de artă. Dar dacă sosesc în cutare oraş, seara de exemplu, şi văd luminat castelul istoric, acesta devine un obiect de artă! Poate că este acelaşi castel, dar îl pot vedea în momentul cînd eclerajul este fortuit şi cînd punerea în lumină este involuntară; atunci era un obiect, iar acum este operă *. Dar este foarte greu de spus din ce moment anume putem vorbi de operă.

În arhitectură, un exemplu. Oraşul Petra, din Siria, este alcătuit din case scobite în stîncă. Ele constituie mai degrabă nişte obiecte, dar pot fi apreciate probabil şi ca opere de artă. Din ce moment anume? Din momentul cînd le vom considera ca atare? Probabil. Sau un vechi ciocan de lemn foarte uzat din mîinile dulgherului, un ciocan care are o istorie a sa şi pe care acesta îl va arunca la gunoi. Pentru dul-

* E posibil ca un obiect să inspire o creaţie şi ca acelaşi obiect, devenit operă de artă, să n-o mai poată inspira (N. a.).

Scanned with OKEN Scanner

gher, el reprezintă un obiect uzual, obiect ridicat la rangul de instrument şi decăzut din demnitatea sa. Dar pentru mine, care îl culeg, poate fi obiect de artă. Dar este exact acelaşi obiect. În grădinile palatelor, vedem cultivate uneori flori foarte frumoase. Pe zidurile vechilor oraşe cresc flori cunoscute în Evul Mediu, gura leului, etc., flori sălbatice; dar văd şi un tablou în muzeu, un „tablou prost" reprezentînd un buchet de flori.

În muzică, există trăsnetul în furtună, şi trăsnetul la Beethoven; cel de-al doilea este o operă de artă. Unul este impus, celălalt este propus, deci stilizat.

Trei criterii ale operei

Acestea sînt: intenţia, momentul, natura.
În primul rînd intenţia în raport cu execuţia. Ce anume determină opera de artă? Intenţia care pune în mişcare execuţia. Dar cîteodată cuvîntul „a executa" asociază ideea de execuţie capitală. S-ar putea uneori ca execuţia să pună capăt operei; opera moare prin execuţie, şi, dimpotrivă, trăieşte prin intenţie. Să luăm statuia unei femei. Întîi, este vorba de un obiect, femeia care serveşte ca model. Apoi, aceasta devine o operă, statuia, cu alte cuvinte, s-a trecut de la o intenţie la o execuţie. Aş putea spune, aşadar, că o operă de artă este sfîrşitul unui proces. Dar de la un moment dat, execuţia operei de artă ne plictiseşte, şi ne întoarcem la „obiect". Femeia se însufleţeşte, statuia redevine femeie. Mitul lui Pygmalion ne oferă un circuit de la obiect la opera de artă şi de la opera de artă la obiect.

Al doilea criteriu este momentul. O să spunem, oare, că momentul caracterizează obiectul? Da, momentul poate caracteriza obiectul, în timp ce menirea operei de artă este să transpună durata unui moment: (*O, timp, opreşte zborul tău!*) Dar uneori luăm drept eternitate

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce nu e decît îmbătrînire. Dimpotrivă, în zilele noastre, efemerului i s-a conferit o anumită noblețe. („Iubiți tot ce nu veți vedea niciodată de două ori").

De obicei, definim opera de artă ca ceva durabil în raport cu obiectul. O cunoaștem pe doamna X... numai că observăm cum an de an ceva se transformă în trupul și pe fața ei. Atunci ne gîndim să-i facem o statuie. Și astfel, o mutăm pe doamna X... din efemer în durată. Din păcate, vine un moment cînd statuia nu ne interesează absolut deloc, și poate că la urma urmei, executarea ei este o greșeală. E mai bine, poate, să iubim frumusețea vremelnică, să ne resemnăm cu durata ei... momentul unui fulger. Aceasta este estetica *flash-ului,* care n-are nimic comun cu estetica clasică.

După deosebirea dintre intenție și execuție, dintre moment și durată, există un al treilea moment dialectic corespunzînd unei deosebiri între natură și om. Obiectul este ceea ce se află în natură, opera de artă este ceea ce face omul. Această a treia opoziție este limpede, dar noi o punem în discuție. Oare natura nu este capabilă să creeze ceva „artistic"? Da: Roger Caillois a arătat foarte bine aceasta în legătură cu fluturii, cînd vorbește despre *natura pictrix.* Oare natura nu obține cu fluturi sau cu flori, sau cu tot soiul de lucruri, efecte surprinzătoare, efecte pe care avem dreptul și poate datoria să le numim estetice? Și nu se întîmplă oare, în schimb, ca omul să fabrice doar simple obiecte, închipuindu-și că face operă de artă? Tot așa, uneori, ne închipuim că scriem o carte originală, și nici vorbă de așa ceva! Acesta poate fi subiectul unei lungi dizertații.

Ca atare, în încheierea acestei discuții, sîntem obligați să ne întrebăm în ce măsură putem face o deosebire între obiect și operă.

Dar trebuie să ne gîndim că există o seamă de obiecte noi, fie că-i vorba de sinteze, de tehnici sau de mijloace.

Scanned with OKEN Scanner

Acum, între arte se operează anumite sinteze. Picturile-obiecte, de exemplu, Deseori, pictura nu este considerată doar ca un mijloc de expresie cu două dimensiuni. Se va spune că ea a încercat totdeauna, în epocile clasice, să sugereze cea de-a treia dimensiune; bineînțeles, dar pot exista și picturi ce se prezintă ca niște obiecte pe care le putem apuca cu degetele. Există, de asemenea, sculpturi care sînt în același timp picturi. Hotarul dintre ele nu-i totdeauna foarte precis.

Există o alianță între artele mobilității și artele imobilității. „Mobilurile" lui Calder, care sînt niște plăci de aluminium legate între ele prin tije de oțel, se pot mișca la cea mai mică adiere. Sînt mobiluri completate cu „stabiluri", al căror nume este destul de elocvent. Dolmenii și menhirii erau la vremea lor niște „stabiluri", dar cu semnificații religioase. Astfel, pe vremuri, sfîrleaza întregea casa; și clopotnița, catedrala.

Anumite creații comportă ecleraje schimbătoare, forme evoluante, și sînt cunoscute sub numele de pictură cinetică. De ce nu?... Dar este mult mai greu să faci ceva printr-o sinteză a artelor decît fără o sinteză a artelor. Cu cît mijloacele sînt mai complicate și mai diverse, cu atît mai mare este dificultatea de-a reuși, tot așa cum e mai greu să scrii în vers liber decît în alexandrini.

Prin juxtapunere de imagini colorate ca, de exemplu, în benzile comice, *comic stripes*, se pot compune narațiuni asemenea celor văzute de copii în ziarele destinate lor. La Salonul din mai 1965 un tablou de Picasso era compus din douăsprezece tablouri mici alcătuind un tot, întocmai ca în benzile comice juxtapuse.

E inutil să înmulțim exemplele. Trăim într-adevăr, în epoca sintezei artelor, și nu numai a corespondențelor, ci a căutării unor arte care

Scanned with OKEN Scanner

să fie noi şi care să-şi împrumute deopotrivă materialele şi mijloacele de la cutare sau cutare artă.

Noi tehnici

Într-alt domeniu, unele tehnici ale creaţiei sînt absolut noi: astfel, libera alegere care se exercită între părţile componente, libertatea în îmbinarea părţilor, şi modificările ce se pot aduce în cursul elaborării. Un faimos exemplu literar în acest sens este James Joyce cu *Ulysse, Veghea lui Finnegan, Lume în progres* . . . În literatură, Joyce dă un exemplu frapant de alegere liberă a părţilor componente şi de modificare posibilă în cursul creaţiei. Dar cel care face acest lucru este autorul.

Alt procedeu este introducerea hazardului. Procedeul are ceva pasionant în el, căci nimeni nu se gîndise vreodată că opera poate fi efectul hazardului şi, dimpotrivă, s-ar putea spune chiar că toată educaţia umanităţii a fost îndrumată împotriva intervenţiei hazardului.

Introducerea hazardului, în epoca noastră, se face în mai multe feluri: în primul rînd recurgîndu-se la aventură; e cazul hazardului propriu-zis. Suprarealiştii se plimbau prin Montmartre, sau prin galeriile acoperite din preajma marilor bulevarde, căutînd ceea ce numea Breton „obiectul năucitor", de exemplu un manechin aflat în locul lăzii de gunoi, sau invers.

Se pot imagina şi combinaţii în aşa fel făcute încît ajungem la multiplicarea operelor. Astfel, Raymond Queneau cu cele *O sută de mii de miliarde de poeme* care încap toate într-un volumaş: într-adevăr, paginile sînt în aşa fel decupate încît putem combina indiferent care cuvînt cu alt cuvînt, indiferent care rînd cu alt rînd, astfel încît, cu foarte puţine elemente, se pot face combinaţii ce corespund cu o sută de mii de miliarde de poeme.

Scanned with OKEN Scanner

Intervine, de asemenea, și alegerea materialelor. Există piane construite cu totul deosebit, și datorită materialelor alese, pianul dă sunete cu totul neașteptate... prin intervenția cauciucului, a metalului, a lemnului. E curios faptul că auditoriul poate găsi interesant acest procedeu atunci cînd își închipuie că este deliberat, iar cînd i se pare că nu s-a procedat în mod deliberat, e de altă părere, foarte defavorabilă.

Altă tehnică de creație constă în libertatea dată interpretării. În muzică, partitura poate fi înlocuită printr-o schemă. Executantul are o schemă care nu precizează nici înălțimea, nici durata, nici intensitatea. În consecință, interpretarea se bucură de-o foarte mare libertate, libertate redutabilă poate și pentru auditoriu... Este ca și cum cineva ar improviza vorbind pe o temă dată și totuși spontan.

Al treilea tip de tehnică de creație: este vorba de o creație ce recurge la un hazard introdus în momentul dorit și conform legilor posibilității. Astfel, Xenakis a întemeiat muzica „stochastică" ce folosește calculatori electronici.

Noi mijloace

Putem deosebi în primul rînd mașinile de creat care sînt niște ordinatori, ordinatori supuși unor programe elaborate de oameni. Li se adaugă doar un număr luat la întîmplare, care modifică, evident, datele inițiale. Există așadar mașini creatoare, am putea spune.

Apoi, sînt mașinile-unelte, cele care stau la baza muzicii concrete și-a muzicii electronice. Muzica concretă este produsă de orice fel de material sonor, material înregistrat prin microfon, în timp ce muzica electronică se lipsește de microfon: sunetele sînt create de niște generatori, și-i cu neputință, firește, să operăm cu sistemul de notare tradițională în această

Scanned with OKEN Scanner

muzică în care atît notarea cît și înregistrarea sînt cu totul deosebite.

Dar pictura, cu mijloacele ei tradiționale, poate fi considerată obiect? Da, desigur, și chiar din ce în ce mai mult. Deseori, intervine ca element indiferența, indiferența pentru lucrul reprezentat; e un sentiment foarte modern în virtutea căruia „opera de artă" veche poate coincide cu „obiectul" nou. Deseori, sensibilitatea contemporană nu ține seama de importanța sau de non-importanța subiectului reprezentat. Se ia în considerare doar prezentarea; spectatorul păstrează un fel de neutralitate. Așa se explică, de exemplu, cum a ajuns astăzi la modă un obscur pictor olandez: Saanredam. Tablourile sale, înfățișînd biserici în care nu se întîmplă nimic, sînt descoperite cu exaltată încîntare. Saanredam, pictor al vidului, captează interesul multora dintre contemporanii noștri, pentru că sentimentul „irealității" lumii se împletește cu acel proces de „reificare" despre care a vorbit foarte bine Roland Barthes.

Întîlnim reificarea, adică procesul în virtutea căruia totul devine lucru, încă în vechea pictură olandeză, unde ea este totuși progresivă și parțială. Nu e o reificare dusă pînă la capăt. Totdeauna mai stăruie ideea utilizării obiectului. Cînd sînt înfățișate niște canale, de exemplu, pe apa lor lunecă șlepuri încărcate cu mărfuri care circulă de la un oraș la altul. Cînd este reprezentat un pahar, acest pahar folosește pentru a se bea din el. Un scaun, pentru a te așeza pe el; o carte, pentru a o citi. Cu alte cuvinte, nu este vorba de niște obiecte-substanțe. Sînt obiecte-accidente, de care omul se folosește. Reificarea nu este totală, ci parțială. Fără îndoială că omul se supune obiectelor, dar aceste obiecte sînt „instrumentale". Ele sînt puse în plină lumină sau în penumbră.

Tot așa se întîmplă și în pictura olandeză; cînd reprezintă oameni, aceștia sînt supuși pă-
365 mîntului, morilor, pășunilor. Ei alcătuiesc un

să vezi, vei învăța să citești . . .“ Acum se întîmplă invers. Adulții se preocupă de imagini, căci există impresia că vom ajunge la dispariția cărții. Imaginile înlocuiesc cartea, și cartea devine un obiect de studiu în sine.

Michel Butor a analizat bine acest lucru (în *Repertoriu II*). Sub titlul *Cartea ca obiect,* el constată transformarea cărții într-un obiect de studiu, un obiect de consum, faptul că ea constituie un obiect din ce în ce mai spațial, cu titlurile, subtitlurile, tiparul, paginația ei . . . Descoperim un mare strămoș al cărții-obiect în Rabelais, unde enumerările ocupă pagini întregi, pe coloane: în acest caz, figurarea este deja spațială și nu temporală.

Marginile sînt și ele foarte importante. Coleridge le folosește din plin. Există notele, trimiterile, toată compoziția tipografică, aranjamentul tipografic, asemenea figurării inventate de Apollinaire. Unul dintre marii strămoși ai acestei creații de cărți-obiecte este Mallarmé cu *O aruncătură de zar nu va aboli niciodată hazardul.*

Nu putem spune că această carte-obiect este o carte pentru analfabeți. Ar trebui, pur și simplu, să găsim doar noi metode de lectură. Ar trebui să citim conform modului în care sînt dispuse paginile, subtitlurile, compoziția tipografică, plinurile, italicele, pauzele.

Pe de altă parte, cartea de tip vechi și-a pierdut simțitor valoarea întrucît a putut fi considerată ca un obstacol. În *Cuvintele,* Sartre acuză cartea de mai toate păcatele. O acuză de idealism, de umanism, de mistificare. . . De ce idealism? Pentru că vechea carte nu a fost considerată doar instrument de informare, ci capabilă, în același timp, să înlocuiască obiectele. Cartea de modă veche dă prilejul unei adevărate mistificări, pentru că ne face să confundăm cuvintele cu lucrurile. Copilul menit să trăiască în natură devine cu forța un obișnuit al bibliotecilor, sau cel puțin riscă să devină, ceea ce constituie, după părerea lui

Scanned with OKEN Scanner

Sartre, un ideal regretabil. Fascinația pe care o exercită cartea ne face să confundăm numele cu lucrul. Ni se pare că avem de-a face cu lucruri și, în realitate, avem de-a face cu cuvinte.

Un alt reproș adus de Sartre cărții este caracterul ei umanitarist. Putem apăra în același timp și umanismul și umanitatea? Au fost epoci cînd s-a crezut că da, în Renaștere de exemplu. Dar sînt epoci cînd raporturile dintre cele două scîrțîie. În acest caz, nu-i „bine" să scrii „bine" cînd cultura divorțează de popor, pentru că lucruri „bine" scrise sînt lucruri „rele"; sînt „rele" pentru că nu toată lumea poate face aceleași lucruri tot atît de „bine" ca tine. Se naște atunci următorul complex grav: cum să facem ca să nu facem „bine"? Este noul ideal moral. În aceste condiții, cartea își pierde caracterul sacru, sau sacralitatea ei este falsă, și Sartre dezvoltă ideea cu mult talent. Totuși, se resemnează, spune el la începutul cărții; se resemnează să facă mai departe cărți, pentru că, spune el, „cred într-adevăr că nu știu să fac altceva", dar are remușcări, și citează cuvintele lui Chateaubriand: „Sînt o mașină de făcut cărți". Cred că Chateaubriand era mulțumit că le face, totuși, și nu dezaproba această ocupație.

Or, condamnarea subiectivă a cărții de către Sartre apare exact în momentul cînd cartea tinde să devină obiectivă. În paginile ei nu se va mai petrece nimic, nu va mai exista „expresie", ci doar o manifestare a spațiului și a imobilului.

Iată care sînt perspectivele pe care le descoperim și datorită cărora „criza esteticii" poate duce la o înnoire.

Cum se poate face această înnoire?

Posibilitățile înnoirii

Această înnoire se poate face fie prin toate mijloacele tehnice, fie printr-o absență totală de

mijloace. Sînt posibile două direcţii. Una este cea a uneltei, obiectul tehnic, şi acest obiect tehnic, adică obiectul creat de om, şi din ce în ce mai complicat, poate ajunge să se suprapună naturii şi să creeze o nouă natură. Dar obiectul tehnic nu-i interesant decît înconjurat de multe altele, tot tehnice. Cînd vizităm un aeroport, putem resimţi un anumit sentiment de admiraţie, dacă aeroportul este bine făcut, pentru că ne oferă un mediu armonios care se suprapune naturii fără să i se opună cîtuşi de puţin, ci pentru a forma o nouă natură, un ansamblu. Cînd un artist expune obiecte tehnice izolate, el poate obţine ceva foarte ingenios, dar atît nu-i destul. Dar dacă aţi realizat, dintr-un punct de vedere matematic, fizic etc... un ansamblu care să poată „servi", aveţi probabil sentimentul, că nu vă aflaţi în pădurea Lumii-Noi, ca Chateaubriand, de-a lungul Meschacébeului, ci că vedeţi altceva, că sînteţi totuşi, într-o nouă lume.

Există un nou izvor de inspiraţie pentru artişti: întoarcerea la natură, dar la natura brută, natura neprelucrată, de exemplu piatra, buretele, rădăcinile, bucăţile de lemn aruncate pe plajă de marile maree; epave de corăbii sau pur şi simplu rădăcini de copaci descompuse. Toate acestea reprezintă ceva brut, dar nu chiar atît de brut, căci sînt oricum modelate de natură. O piatră care, de exemplu, timp de vreo cincisprezece veacuri a fost supusă acţiunii unui torent, prezintă o fizionomie destul de originală graţie acestei acţiuni a naturii, dar insist asupra faptului că este vorba de natura brută, căci se pare că natura în sensul romantic al cuvîntului şi-a epuizat farmecele. Nu pentru că n-ar mai putea avea aceeaşi putere, ci, se pare, pentru că această putere de seducţie s-a tocit în sensibilitatea contemporană. În faţa spectacolelor absolut virgine, total neumane, avem aceeaşi impresie estetică pe care ne-o produce, la cealaltă extremă, ceea ce a

Scanned with OKEN Scanner

fost făcut, din punct de vedere tehnic, de către om.

Iată cele două extreme în direcţia cărora poate să apară o posibilitate de înnoire în toate artele. Dar între ele se poate deschide şi-o cale de mijloc, se poate naşte un nou umanism. Avem dreptul să ni-l dorim.

Scanned with OKEN Scanner

IV.

ANTINOMIILE ESTETICE

1. Prima antinomie rezidă în faptul că filozofia artei şi estetica nu coincid totdeauna. Filozofia artei reprezintă punctul de vedere al creatorului, iar estetica reprezintă punctul de vedere al spectatorului sau al auditoriului. Din punctul de vedere al creatorului, cel mai important lucru sînt regulile, iar din acela al spectatorului, gustul. Or, putem remarca faptul că, de obicei, de la reguli de gust se produce o alunecare, cu alte cuvinte regulile devin din ce în ce mai elastice în raport cu gustul spectatorului, cu gustul publicului. Evoluăm din ce în ce mai mult de la rit la fantezie. Esteticile încep de obicei prin a fi nişte filozofii ale artei foarte rigide, apoi regulile sînt violate, şi violate nepedepsit. Nu mai putem vorbi în acest caz de legi ci numai de decrete. Legea se bazează pe-o regulă impusă, decretul, în schimb, conţine totdeauna un element arbitrar. În consecinţă, între lege şi decret este o mare deosebire, şi principala problemă a secolelor clasice, era aceea de-a se şti ce anume prezintă mai multă importanţă: regulile, sau plăcerea publicului? Regulile pe care artiştii trebuie să le aplice, sau gustul pe care îl afirmă publicul la un spectacol, de exemplu?

Scanned with OKEN Scanner

Molière observa că pentru medicii epocii sale nu avea prea multă importanţă faptul că trăim sau că murim; bineînţeles că-i mai bine să trăim, dar dacă murim, trebuie să murim vindecaţi, adică după ce am aplicat regulile... Totuşi, Molière prefera să se vindece în pofida regulilor şi, în primul rînd, să placă publicului. În acelaşi fel, teoreticienii pot spune şi astăzi: „Această piesă n-are nimic comun cu romanul". Afirmaţia nu înseamnă nimic dacă piesa şi romanul obţin sufragiul publicului.

2. A doua antinomie este cea care creează opoziţia dintre estetician şi artist. Esteticianul şi artistul par să facă parte din aceeaşi familie, dar în această familie nu domneşte totdeauna armonia; limbajul esteticianului este foarte deseori de neînţeles pentru artist, iar pe de altă parte, artistul vorbeşte într-un fel care i se pare incorect esteticianului. De aici tot soiul de conflicte, de compromisuri între estetician şi artist, şi aceasta pentru că în artă există o foarte mare deosebire între practică şi teorie, poate mai mare decît în celelalte domenii ale vieţii şi ale gîndirii. Artistul este în primul rînd un creator; el este absorbit de acţiune. Esteticianul, dimpotrivă, se ocupă de teorie.

Ştim bine că există un cuvînt care împacă totul, şi-anume *praxis,* dar nu voi insista în această privinţă, căci nu-mi recunosc competenţa şi risc să am prejudecăţi.

Cînd anume trebuie să abandonăm teoria în favoarea practicii, sau practica în favoarea teoriei? Cum putem decide? Foarte deseori, observăm că cei care stabilesc reguli sînt incapabili să le aplice, iar cei care le aplică sînt incapabili să le explice. Un cîntăreţ ajunge deseori profesor de canto din momentul cînd nu mai poate cînta. Cum se explică acest lucru? Uneori, stabilim precepte pe care noi înşine nu le putem aplica, şi le stabilim foarte bine, şi sîntem cei mai calificaţi şi mai competenţi pentru a le stabili. Nu aici e drama. Drama apare atunci cînd artistul îşi permite să fie

Scanned with OKEN Scanner

estetician, sau cînd esteticianul ţine să fie artist. Iată de ce Platon a divorţat brusc de poezie. Platon care este un foarte mare poet, a simţit la un moment dat al vieţii sale că trebuie să opteze între poezie, pe de o parte, şi ceea ce se numea pe vremea aceea filozofie. Atunci, îi izgoneşte pe poeţi din Republică, pentru că poeţii nu-şi pot explica poezia. Îi izgoneşte, dar îi izgoneşte încununaţi cu flori. Le acordă cele mai mari onoruri, declarîndu-i în acelaşi timp nu numai inutili, ci chiar dăunători Statului. Dimpotrivă, cei care explică poezia, şi care, în consecinţă, nu sînt deloc poeţi, sînt foarte utili.

Acest paradox se află chiar în miezul operei platoniciene.

Totuşi, nu există nici o estetică valabilă fără o cunoaştere empirică a artei, altminteri estetica este verbală. Dacă esteticianul nu este şi puţin artist, afirmaţiile lui nu vor avea nici un efect. Dar nu trebuie să fie un adevărat artist, pentru că, în acest caz, este lipsit de imparţialitate, nu mai are acea vedere panoramică necesară cînd căutăm cunoştinţe cît mai exacte cu putinţă. Iată aşadar o a doua antinomie.*

3. A treia antinomie este cea a expresiei. Cum ne putem exprima? Estetica se exprimă în mod obligatoriu printr-un limbaj, cîteodată nu numai prin scris, ci şi printr-un limbaj numeric. Nu-i oare acest lucru contrar tocmai artei? Nu implică oare arta totdeauna acea frenezie de care vorbeşte Platon, acea inspiraţie necontrolabilă şi absolut imposibil de definit? Cu alte cuvinte, un delir? Pe de altă parte, estetica se transmite prin scris; ea nu trece printr-o tradiţie orală, în timp ce arta trece. Există în opera lui Platon două vocabule foarte deosebite: *ποίησις* şi *χάρις* *Poiésis* conţine procedeele de fabricare ale operei de artă (de

* Încă în secolul al XVIII-lea, Falconet îl ataca pe Winckelmann pentru că nu-i artist, iar Herder îi lua apărarea (N. a.).

Scanned with OKEN Scanner

la ποιειυ „a face"). *Charis* înseamnă grația, favoarea, inspirația, suflul dionisiac, în consecință și capriciul, și fantezia, în raport cu regula, în raport cu canoanele la care Platon ținea de asemenea. Platon se află cînd de o parte cînd de cealaltă. Putem studia așadar opera lui Platon în două feluri. Atunci unde începe domeniul lui δαίμων, „demonul", în sensul de „geniu", demonul care îl inspiră pe fiecare om cînd face ceva frumos? Căci există o divergență, bineînțeles, între opera de geniu și opera calculată. Leonardo da Vinci a încercat să le îmbine. A reușit oare?

Bineînțeles, romanticii nu ezită: ei dau întîietate lui δαίμων față de κανών (canon). Federico Garcia Lorca a ținut, într-o zi, o conferință sclipitoare despre *duende*, care, în spaniolă, desemnează demonul, dar demonul în sensul socratic al cuvîntului. Lorca spunea că nimic nu-l înlocuiește pe duende, că trebuie desigur să urmăm niște reguli, dar că în *canto jondo* (cîntecul profund, în Andaluzia) demonul trebuie să învingă, bineînțeles. Și dezvoltă extrem de bine această idee, vorbind de lucruri despre care este imposibil să vorbești...

4. A patra antinomie este cea dintre plăcere și muncă. Artistul trebuie să muncească. Or, trebuie să muncești și, în același timp, nu trebuie să muncești; din acest motiv, greșim cînd vrem să legiferăm munca artistică, deoarece excesul de muncă poate duce la ceva tot atît de prost ca și lipsa de muncă. În fond, cuvîntul „muncă" nu are un sens universal. Ori de cîte ori îl folosim, sîntem obligați să-i dăm o semnificație particulară. De fapt, nici o muncă nu seamănă cu alta și, cînd este vorba de creația artistică, trebuie să folosim vrînd nevrînd cuvîntul „muncă". Dar ce înseamnă asta de fapt? Deseori, e o nenorocire ca artistul să fi lucrat bine! Toate acestea nu se pot judeca decît prin rezultat.

5. Există o a cincea antinomie, cea dintre joc și seriozitate. Pentru greci, îndeletnicirea plă-

cută era un lucru capital. Îndeletnicirea plăcută care nu înseamnă nimic şi care nu este numai joc, ci ceva intermediar, σχολή, este o noţiune foarte greu de explicat. În societăţile noastre încercăm să aplicăm noţiunea de îndeletnicire plăcută asociind-o cu noţiunea de cultură: „Îndeletnicirea plăcută şi cultura", se spune... Dar cum să aplicăm aceste noţiuni? Ce regulă să stabilim? E greu de precizat. Cu atît mai mult, cu cît organizarea îndeletnicirilor plăcute este un fel de paradox: cînd îndeletnicirea plăcută este organizată, ea încetează să mai fie o îndeletnicire plăcută.

6. Cea de-a şasea antinomie se raportează la validitatea cunoaşterii. Există oare un mod de cunoaştere al esteticii? şi care este gradul acestei cunoaşteri estetice?... Există multe moduri de cunoaştere, şi Aristotel, în *Retorică* şi în *Poetică* remarcă faptul că un anumit mod de cunoaştere convine unei anumite discipline, iar altul nu. Nu există o ştiinţă, ci mai multe feluri de ştiinţe şi, pentru a ieşi din incertitudine, nu ne trebuie doar un singur criteriu, ci mai multe criterii. Nu există un criteriu unic, cel puţin eu nu cred asta, în cazul esteticii, decît atunci cînd vrem să legăm numele de criteriu, ceea ce s-a făcut prea frecvent din nefericire. Cum să afirmăm? Pe ce să ne susţinem certitudinea? Dacă avem de-a face cu o lume a aparenţelor, sîntem obligaţi s-o punem între paranteze. Dacă este o lume numenală, şi în consecinţă inaccesibilă, nu putem face nimic, nu putem crea. Lumea, s-a spus, este o aparenţă văzută printr-o transparenţă. Artistul încearcă să facă în aşa fel încît transparenţa să manifeste ceva care îi apare, dar ceva care nu face decît să-i apară, iar el, la rîndul său, face ca acel ceva să le apară şi celorlalţi. Cu alte cuvinte, comunică o viziune.

Există aşadar diferite moduri de cunoaştere. Trebuie să fii pluralist, căci anumite estetici se bazează pe natură, altele se bazează pe ab-

Scanned with OKEN Scanner

solut, şi aşa mai departe... Dar nu trebuie să fii numai pluralist din punctul de vedere al modurilor, trebuie să fii pluralist şi din punctul de vedere al gradelor de cunoaştere.

Să luăm clasificarea lui Kant. Kant face deosebire între încredinţare şi convingere. Încredinţarea este individuală: sînt încredinţat de ceva, ceea ce nu înseamnă cîtuşi de puţin că am dreptate. Convingerea este mult mai întemeiată, după Kant, pentru că este universală. Se pune problema să găsim ceva adevărat pentru toată lumea. Dar şi convingerea poate avea grade: opinia, de exemplu, nefiind nici subiectivă nici obiectivă, nu se întemeiază pe o asigurare din afară nici pe o asigurare dinăuntru. Deasupra opiniei, se află credinţa; credinţa este subiectivă. Ea constituie domeniul rezervat metafizicii. Deasupra credinţei se află cunoaşterea, care este de natură matematică, fiind în acelaşi timp şi subiectivă şi obiectivă. În cunoaştere, sîntem convinşi noi înşine, personal, gîndindu-ne în acelaşi timp că există ceva exterior nouă care este adevărat. Iată aşadar gradul de cunoaştere la care trebuie să aspirăm, şi-i greu.

Citez din *Critica puterii de judecată:* „Nu există o ştiinţă a frumosului; nu există nici un fel de cunoaştere, există o judecată". În consecinţă, critica frumosului nu constituie o certitudine, dar e totuşi o tendinţă spre o certitudine. De aceea, în estetică, nu trebuie să avem probabil o credinţă pragmatică. Ne amintim de cuvintele lui Pascal: „Cred cu plăcere într-o cauză ai cărei martori se lasă ucişi pentru ea". Una dintre raţiunile pe care le avansează Pascal cu privire la adevărul creştinismului este aceea că există oameni care se lasă ucişi în numele lui. Să reflectăm la aceste cuvinte... Eu însumi n-aş contesta concluzia lui Pascal, deoarece cred, în ceea ce mă priveşte, că religia este un lucru necesar, dar aş folosi oare argumentul lui Pascal? Nu, pentru că mi-aş spune: în definitiv, dacă aş fi mate-

Scanned with OKEN Scanner

matician, nu m-aş lăsa ucis în numele matematicii. Dacă mi s-ar spune: „2 şi cu 2 fac 5“, nu numai că n-aş accepta martiriul pentru a susţine că 2 şi cu 2 fac 4, dar nici nu mi-aş da osteneala să-l contrazic pe individul care ar fi de altă părere, pentru că o evidenţă matematică nu trebuie apărată. Dimpotrivă, cu cît un lucru este mai incert, cu cît este mai susceptibil de contestare, cu atît mai mult trebuie să-ţi rişti viaţa pentru a-l susţine. Ne mirăm cîteodată de violenţa, de duritatea dezbaterilor în jurul artei. Artiştii sînt de obicei foarte pătimaşi (esteticienii mai puţin, pentru că exercită funcţia de arbitri) şi-i de înţeles. Ideile pe care le susţin sînt cu totul incerte; în consecinţă, trebuie să lupte pentru ele. Trebuie să compenseze incertitudinea teoriilor prin pasiunea cu care le susţin, pasiune ce poate merge uneori pînă la martiriu. Nu-i de mirare că dezbaterile literare sau artistice ajung la violenţa dezbaterilor politice. Cînd avem o opinie politică, trebuie s-o susţinem cu cea mai mare energie şi să nu tolerăm nici o contradicţie. De ce? Pentru că, dacă tolerăm, din păcate, o contrazicere a opiniei noastre politice, sîntem pierduţi; opiniile politice se întemeiază pe o bază fragilă: fragilitatea bazei trebuie compensată prin energia convingerii. La fel şi în domeniul artei.

Trebuie să ne întoarcem atunci la ideea credinţei. Totuşi, chiar întemeiată pe-o credinţă pragmatică, estetica poate avea oricum un fundament, exceptînd afirmarea sinceră şi pătimaşă a unui individ. Şi această piatră de încercare ne este oferită uneori de pariu. Citez din nou din Kant: „Vedem deseori oameni care îşi exprimă aserţiunile cu atîta siguranţă şi aplomb încît par să fi izgonit orice teamă de eroare.“ (*Critica raţiunii pure*, „Metodologie transcedentală“, secţiunea a treia.) „Un pariu îi pune în încurcătură. Ei se arată uneori destul de încredinţaţi pentru ca să-şi preţuiască încredinţarea la un ducat dar nu la zece. Într-

Scanned with OKEN Scanner

adevăr, vor risca uşor un ducat, dar cînd e vorba de zece ducaţi încep să observe lucruri pe care nu le remarcaseră pînă atunci, faptul că ar fi foarte posibil să se fi înşelat..."

Pasiunea pe care e bine s-o punem pentru a afirma o doctrină este compensată aşadar prin faptul că ea comportă un risc. Este o nuanţă ce se cuvine bine subliniată. Fără îndoială că sîntem obligaţi să susţinem anumite opinii cu o certitudine care nu-i matematică; oricum, există însă un risc pe care Kant îl semnalează. Uneori pariem pe o sumă foarte mare, ceea ce ne poate duce departe şi, în consecinţă, afirmaţia noastră, care se întemeiază pe o credinţă, trebuie să fie echilibrată de frica de risc. E adevărat că riscul nu-l frînează pe artist, în epoca noastră, ci pare să-l stimuleze. Dar esteticianul trebuie să se teamă de risc, trebuie să se întrebe dacă afirmaţia lui este o garanţie. E cazul celor zece ducaţi ce pot fi cîştigaţi în locul unui singur ducat... Pascal, ca şi Kant, susţine ideea riscului limitat. E totuşi un risc ce nu trebuie neglijat.

Pentru a ne întoarce la punctul de plecare, există în domeniul esteticii probleme de credinţă care nu depind nici de cunoaşterea propriu-zisă nici de-o simplă opinie. Dacă estetica e un obiect de opinie personală, ea nu poate fi învăţată, şi nu-i nici întemeiată. Dacă însă comportă o cunoaştere, nu înţelegem deloc creaţia operei de artă, disensiunile dintre artişti etc. Trebuie să găsim aşadar un grad mediu care să ne îngăduie o evaluare. Probabil că nu există valori eterne înscrise pe-o tablă, dar există poate evaluări posibile mai mult sau mai puţin exacte. Noi trebuie să căutăm aceste evaluări.

Arta, nu se poate lipsi, se pare, de ideea de frumuseţe: acesta e primul fapt. Frumuseţea înseamnă Valoare cu un V majuscul, valoare ce se află în afara noastră. Ea nu se poate lipsi nici de evaluare, adică de judecata noastră privind operele create. Dar această evaluare nu

Scanned with OKEN Scanner

este, după cîte mi se pare, o evaluare matematică, în ciuda efortului admirabil pe care îl constituie estetica proporţiilor şi-a canoanelor. Dacă am găsi un criteriu matematic în muzică, în pictură, ca şi în literatură, am reuşi să constituim o ştiinţă şi-n acelaşi timp o tehnică susceptibilă de progres într-un sens determinat.

În cartea intitulată *Arta informală,* Jean Paulhan scrie: „Pictorii îi silesc să mintă pe filozofi, care îşi propun să descopere că arta se modelează în orice epocă urmînd un ideal pe care primitivul îl redă prin semne abstracte, clasicul printr-un echilibru just al trupului şi al spiritului, romanticul prin triumful ideii. Dar pictorii se grăbesc să facă în aşa fel încît să nu evoce cea mai mică idee, cel mai mic ideal. Din acest motiv, Hegel, vexat, declară că vremea artei a trecut. Nici n-a apucat bine Lessing să numească pictura «artă figurativă» că ea a şi început să nu mai figureze nimic. Taine explică opera de artă prin societate, or societatea noastră de rafinaţi nu gustă nimic cu atîta plăcere ca arta primitivă. . .“ „Este arta un joc?, cum spunea Guyau? Nu, arta modernă, după Kandinsky, este o angajare a sufletului, o tentativă de sfinţenie, pe scurt, exact contrariul jocului. E sigur că arta, acum, a dobîndit un caracter sacru. Pentru Kant, doar desenul are importanţă“ şi n-ar fi numai Kant, ci mulţi esteticieni din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea care vorbesc despre desen ca despre lucrul dominant; culoare vine după aceea. „Şi iată că pictorii încredinţează culorii sarcina pe care şi-o asuma desenul. Baudelaire dă întîietate imaginaţiei asupra tuturor facultăţilor, iar pictorii caută să se lipsească de imagini. Cézanne nici nu vrea s-audă de imaginaţie. Benedetto Croce vede într-un tablou expresia unei personalităţi creatoare. Numaidecît, Picasso şi Braque dispar din tablourile lor şi fac colaje, adică lucruri care nu mai au nimic personal. Teoria despre simpatie sau intropatie, lansată de Vulkelt şi Lipps, este contrazisă

Scanned with OKEN Scanner

de monstruozitățile produse de artiștii epocii". Și Paulhan, care cu toate acestea edifică el însuși un soi de teorie a artei, se complace arătînd cum, ori de cîte ori teoreticienii artei au eșafodat un sistem solid, întemeiat pe cît posibil pe niște reguli, cu o știință, artiștii, parcă din maliție, se situează pe poziția exactă opusă a acestor teorii sau acestor concepții, iar consecința este permanenta stingherealã care domnește în acest domeniu.

MOMENTUL ESTETIC

Care este, în definitiv, sentimentul pe care îl poate produce opera de artă, indiferent de frumusețe? — Înțeleg un sentiment mai mult sau mai puțin independent de teoriile și de revoluțiile gustului. Este sentimentul unei transpuneri, dar ce fel de transpunere? Nu știu, ar trebui să găsim niște imagini pentru ca s-o spunem. Să deschidem cartea lui Tobit. Ea povestește istoria unui bătrîn care își pierde vederea și căruia fiul său i-o redă, pentru că un înger i-a spus că trebuie să pescuiască un pește și cu ficatul peștelui să frece ochii bătrînului. Atunci Tobit își recapătă vederea, dar cred că în afară de vedere, el dobîndește și o nouă viziune. Probabil tocmai această nouă viziune înseamnă viziunea estetică. Tobit văzînd „după". Există un Tobit „înainte" și un Tobit „după". Tobit „după" este, cred eu, un om care vede *aceleași lucruri într-o lumină nouă, și aceasta la modul imediat.*

E ceea ce numește Berenson „momentul estetic": „În arta vizuală, momentul estetic este momentul fugar, atît de scurt încît aproape că iese din timp, cînd spectatorul alcătuiește un tot cu opera de artă pe care o privește sau cu realitatea formală sau colorată. El încetează să fie „eul" obișnuit, și pictura, edificiul, statuia, toate acestea nu se mai află în afara conștiinței sale. Se formează astfel o singură entitate,

Scanned with OKEN Scanner

timpul și spațiul fiind abolite pentru spectator... E ca și cum ar fi fost inițiat în mistere ce luminează, exaltă și creează o formă plastică. Într-un cuvînt, momentul estetic este un moment de „viziune mistică".

Astfel, Berenson povestește că într-o zi, după ce vizitase cîteva muzee și văzuse multe opere de artă, s-a mai oprit o dată în fața bisericii din Spoleto, care are niște arcade foarte migălite, și-n momentul acela are o iluminare. Pînă atunci, Berenson nu era un artist, era un amator de artă luminat. Dintr-o dată, vede cum formele se însuflețesc, conturele dansează, volutele se rotesc. Văzuse același lucru cu o oră înainte, dar trece din nou prin fața ei, și zărește ceea ce Focillon a numit foarte bine „viața formelor", dar Focillon vorbea într-un sens istoric, în timp ce el, Berenson, înțelege aceasta într-un sens mistic. Este o nouă viziune, și totuși este același lucru văzut.

O cugetare a lui Marc Aureliu din *Jurnalul* său, m-a frapat. Marc Aureliu nu e un om care să se fi preocupat în mod special de probleme estetice, era un moralist. Dar într-o zi, el notează în trecere în carnetul său: „Toate aceste lucruri pe care tu le vezi vor fi transformate imediat de Natura care stăpînește Totul." „Frunzele cad, spunea Homer, generațiile de oameni seamănă cu frunzele care cad. Ele își urmează și tot ce-ai văzut în jurul tău va pieri..." Sentiment profund de nostalgie. „Dar din substanța lor, Natura va face alte lucruri, apoi din substanța acestora altele, pentru ca lumea să rămînă de-a pururi tînără." Sentiment al metamorfozei, al veșnicei transformări, sentiment panteist care este și un sentiment estetic; este o viziune care se întîlnește cu viziunea lui Berenson la Spoleto... Este o viziune estetică în sensul că își are rădăcinile nu numai în viața formelor, ci și în învierea formelor, sub aparențe extrem de diferite. Întotdeauna va exista ceva etern și nou în același timp, și asta ne consolează că îmbătrînim, ne

Scanned with OKEN Scanner

consolează că murim. Toată această lume va exista pururi, şi aceste două cuvinte *toată* şi *totdeauna* ne îngăduie să rostim cuvîntul frumuseţe. Pornind de aici, putem trece poate de la o credinţă în accepţia lui Kant, de la o credinţă morală sau pragmatică, la un fel de credinţă mistică. Totul se schimbă. Artistul este cel care încearcă să oprească fluxul fenomenelor, dar gîndindu-se în acelaşi timp că acest flux conţine o neistovită şi necesară rodnicie.

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAȚĂ

După lectura acestei cărți simți în mod firesc nevoia de a-ți ordona gîndurile și mai ales de a medita asupra numeroaselor păreri, referiri istorice sau precizări teoretice întîlnite. Nu numai pentru că Jean Grenier izbutește să ne convingă de caracterul inepuizabil al obiectului pe care-l cercetează (cartea poartă un titlu atît de vag nu din întîmplare, ci în mod deliberat: judecățile definitive nu sînt posibile aici, circumscrierile exacte riscă să fie rigide, definițiile trebuie luate sub beneficiu de inventar) ci și pentru că el s-a ferit tot timpul de riscul construirii unui sistem.

Ar putea fi acuzat de eclectism dacă nu am observa cu cîtă finețe se îmbină punctele de vedere complementare și cît de discret este prezent însuși autorul vorbind despre lucruri în care există o imensă literatură. Așa cum cred că și-a dorit-o, cartea devine astfel nu numai un purtător de informație, ci și un îndemn la judecata proprie, iar numeroasele referiri vădesc nu nevoia de a se sprijini pe părerile altora, ci marea cultură a autorului filtrată printr-o ascuțită sensibilitate și o bogată experiență artistică.

Nu are sens prezentarea structurii cărții, aparent atît de asimetrică tocmai pentru că nu rămîne prizoniera unei pedanterii depășite, ci

Scanned with OKEN Scanner

mai degrabă observarea filiației intime a organizării ei: fără s-o spună, Jean Grenier împarte evoluția esteticii — pornind de la istoria artei — în trei etape mari: estetica antică bazată pe principiul imitării, cea clasică intemeiată pe imitarea naturii, cultul antichității, verosimilitate și cea modernă în care pare să primeze creația. Fără îndoială periodizările sînt întotdeauna simple instrumente de lucru și nu sînt luate ca un pat procustian în care înghesuim evoluția literaturii și artei, dar ele au uneori meritul — cum e cazul în momentul de față — să reliefeze importante mutații în sensibilitatea artistică a omenirii în funcție de practica social-istorică.

Esteticianul francez se declarase cu modestie incompetent în a mînui conceptul de praxis dar acceptă nu numai validitatea lui ci și marele său rol euristic. E o precizare esențială iar cititorul n-are decît să-și explice singur, prin determinarea social-istorică, dinamica atît de complexă a artei. Despre aceasta din urmă dealtfel lucrarea lui Jean Grenier cuprinde numeroase remarci subtile, pornite din interiorul fenomenelor cercetate și însăși expunerea atît de multor concepții estetice diferite (Platon, Plotin, Toma d'Aquino, Pascal, Kant, Hegel, Nietzsche etc.) dovedește receptivitatea autorului și deschiderea lui către tot ce poate constitui explicație valabilă.

Ne îngăduim, tocmai ca semn al prețuirii ce i-o acordăm, să medităm asupra unora dintre ideile care ne-au atras atenția în mod deosebit, conștienți de faptul că alegerea noastră nu va putea da în nici un caz o imagine de ansamblu asupra gînditorului francez.

Unul dintre principiile anunțate în introducere (și vizibil chiar în structura cărții) este acela al simetriilor și similitudinilor artei cu natura și universul. Propunînd o viziune globală asupra lumii și integrînd arta în ea, Jean Grenier depășește o vestită prejudecată, cea a presupusei „splendide izolări" a acesteia. So-

Scanned with OKEN Scanner

cialul, chiar dacă nu este prezent în toate manifestările sale, este nelipsit în analiză, dovedind în mod convingător că orice analiză pertinentă a operei este obligată să-l includă ca unul dintre momentele demonstrației.

Lucrul este observabil, de pildă, în cazul imitației în artă care apare nu numai ca un fenomen specific ci se manifestă și sub forma mimetismului în natură, a gregarismului în moravuri sau a conformismului în educație. Reținem în ce privește arta o precizare care ni se pare esențială și extrem de actuală. Se spune îndeobște că arta imită realul ceea ce în ultimă instanță poate fi acceptat, dar de fapt, cum spune și Grenier, este vorba de o imitație a idealului, a viziunii pe care subiectul o are despre lume. Cînd spunem deci că arta reflectă sau imită realitatea este vorba de fapt de o DUBLĂ transfigurare, iar istoricește vorbind estetica creației are la bază tocmai această mediere.

Acceptînd această poziție nu credem însă că realul ar fi doar punctul de sosire al artei cum susține esteticianul francez, pentru că dacă opera reprezintă o „nouă realitate", rezultat al unei construcții, ea nu este mai puțin o „realitate secundă" față de cea din care în ultimă instanță izvorăște. Recunoscînd autonomia și independența relativă a „realității" construite ne surprinde însă cu atît mai mult formularea autorului după care nu se poate face o demarcație netă între artă și formele vieții organice. Probabil autorul a intenționat să sublinieze momentul continuității aici, pentru că epoca antică îl făcea mai evident iar procesul autonomizării valorilor abia urma să aibe loc, dar această subliniere nu presupune ștergerea oricăror granițe.

Rar am întîlnit o atît de sintetică expunere a regulilor esteticii clasice: imitarea naturii, cultul antichității, verosimilitatea expunerii pasiunilor, înrudirea poeziei cu pictura, primatul desenului asupra culorii, organizarea în confor-

Scanned with OKEN Scanner

mitate cu lumina. Cu acest prilej se fac şi unele constatări ce depăşesc limitele epocii sau stilurilor ei: după cum remarcă de pildă, Jean Grenier estetica asemănării are o valabilitate universală (desigur cu unele modificări), omul este centrul de interes nu numai al artei clasice dar al oricărei arte, laconismul este unul dintre criteriile valorii artistice dintotdeauna ş.a.m.d.

Este interesant de remarcat într-adevăr cît de multe din adevărurile general recunoscute, dacă nu de toţi specialiştii în orice caz de marele public, îşi au obîrşia în clasicism. Cred că nu e vorba doar de faptul că inevitabil purtăm cu noi moştenirea trecutului, concepţiile, judecăţile şi prejudecăţile lui ci şi de perenitatea multora dintre ideile acestei epoci care s-a vrut universală, a aspirat către absolut.

Jean Grenier, bun cunoscător dealtfel şi al artei moderne (ajunge în comentariile sale să vorbească şi de arta informală, de rolul ordinatoarelor), face să transpară totuşi o nemărturisită adeziune pentru clasicism. Nu pentru că nu ar vedea că trăim o perioadă de permanente rupturi, nu pentru că nu ar avea conştiinţa relativităţii valorilor sau pentru că ar crede precum Hegel în decăderea sau moartea artei, ci pentru că face o splendidă pledoarie în favoarea absolutului. În fond spune el, dacă ajungem la convingerea că idealul de frumuseţe este relativ, înseamnă că presupunem implicit existenţa a ceva absolut, aplicăm în mod conştient un criteriu universal valabil.

Fără îndoială observaţia lui nu e lipsită de justeţe şi ne aminteşte de dialectica adevărului relativ şi a celui absolut, dar de aici nu putem ajunge la convingerea că frumosul absolut există ci doar — cel mult, să încercăm să ajungem la el. Dealtfel în cazul artei, valorile fiind neînsumabile, nu mai putem spune — precum în cunoaştere că absolutul este suma relativelor, ci trebuie să ne mărginim eventual a observa dacă în succesiunea operelor există sau nu o

Scanned with OKEN Scanner

tendință progresivă (esteticianul francez o neagă, postîndu-se pe poziția evoluției simple).

Partea prvind creația ni se pare a fi cea mai unitară, iar numeroasele ei capitole cercetînd actul în sine, mobilurile și modurile sale, deși se bazează pe numeroase texte clasice, ajunge în fond să reprezinte temelia teoretică a artei moderne (referirile la Dostoievski și Nietzsche sînt în acest sens revelatoare, reprezentînd momente de ruptură a valorilor, după cum întreaga noastră civilizație este considerată a fi o epocă de răsturnări). Există o anumită indistincție între epoci, după cum nu toate transformările din lumea spiritului își găsesc explicația, dar precizările făcute cu prilejul analizei sînt bogate în trimiteri implicite la lumea pe care o trăim

Surprinzătoare la prima vedere, analogia dintre Geneza biblică și geneza artei se dovedește a fi extrem de fertilă metodologic pentru înțelegerea creației. Amintind că trebuie să distingem între accepțiile diferite ale actului creator (a fabrica, a zămisli, a crea) ne sînt enumerate caracteristicile principale pe care acesta le are în Geneza biblică; este o creație absolută, ex nihilo, este universală, instantanee, atemporală și directă. Față de aceasta — expusă în spiritul lui Toma d'Aquino și Maritain — Jean Grenier observă că în artă astăzi se petrece un fenomen surprinzător; „artistul a luat locul lui Dumnezeu din Geneză: în ambiția ei generală creația artistică contemporană este asemenea creației divine. S-a produs astfel un transfer al istoriei Genezei la o estetică contemporană, o estetică difuză, o estetică uneori exprimată dar nu întotdeauna intrată profund în moravuri și în gîndire; cea considerînd artistul ca pe o ființă care poate realiza o creație absolută".

Răsturnarea exprimată prin această analogie corespunde în mod uimitor de exact mutațiilor radicale petrecute în conștiința artistică contemporană, nu numai prin faptul că libertatea artistului față de canoane s-a șters, dar că

Scanned with OKEN Scanner

însăşi viziunea lui faţă de întregul univers al valorilor şi faţă de sine însuşi s-a schimbat. Reluînd metaforic etapele Genezei, cartea constată că neantul creează o polivalenţă, o multiplicitate a posibilelor, că o trecere de la haos la materia structurată este obligatorie, că estetica modernă încearcă să excludă orice model aflîndu-se (desigur în principiu şi doar ca intenţie) la antipodul esteticii imitării. În acelaşi fel creaţia contemporană încearcă să fie un act absolut, valorile existente sînt atacate printr-o revoluţie antisocratică şi antielină, iar ideea de eternitate este înlocuită cu cea de timp. „Istoria, conchide Grenier, este aşadar o putere de o eficacitate miraculoasă, care ne îngăduie să reîncepem pornind de la nimic" (de fapt se porneşte întotdeauna de la ceva, se corectează mai încolo autorul).

Acceptînd valoarea euristică a analogiei, evident ştim că orice asemenea comparaţii sînt dintr-un început hazardate. Am adăuga faptul că pentru înţelegerea complexă a răsturnărilor de care e vorba trebuie avut în vedere acelaşi concept de praxis despre care am mai pomenit pentru că istoria, al cărei rol este recunoscut, să devină mai puţin vagă, locul artei şi al esteticii să fie văzut nu în general ci într-o determinare socială mai concretă, iar diversele ei orientări să fie diferenţiate mai clar. Dacă nu mai avem astăzi sisteme estetice de tip tradiţional, curente şi orientări desul de clar demarcate, pulverizarea, criza de care se vorbeşte nu are întotdeauna un sens axiologic negativ ci dimpotrivă.

Analizînd mobilele ceraţiei Jean Grenier face numeroase observaţii de mare fineţe a căror formulare uneori paradoxală nu le lipseşte de valabilitate ci le face poate mai expresive. Prima dintre ele — „expansiunea vieţii" — este înţeleasă ca o ieşire din sine a autorului fie din cauza unei supraabundenţe fie din cauza insuficienţei. Fenomenul nu trebuie înţeles doar pe plan psihologic ci ca o rezultantă a contextului

Scanned with OKEN Scanner

social-cultural în care are loc creaţia. Formulări aparent confuze („creaţia ne îngăduie să ieşim din viaţă") sînt corectate atunci cînd se adaugă „pentru a o transforma" iar faptul că pesimismul, inconştienţa, orbirea, sînt adesea trăsături ale creaţiei, este exact, cu condiţia ca aceste adevăruri să nu fie absolutizate. Dialectica relaţiei conştient-spontan, mi se pare dealtfel extrem de plastic exprimată într-o formulare ca aceasta: „creatorul e perfect lucid în interiorul unui somn de nepătruns".

Un alt mobil al creaţiei îl poate reprezenta după Grenier revelaţia principiului. După ce examinează concepţiile teologice privind revelaţia supranaturalului sau cele hegeliene despre revelaţia naturii ca izvor al creaţiei, esteticianul francez constată că asemenea opinii se integrează în domeniul credinţei, deci se refuză raţiunii şi discuţiei logice. Observînd că „ideea noastră de creaţie se deosebeşte mult şi în raport cu mediul", principiul revelaţiei fiind variabil în conformitate cu epoca în care îl formulăm, „argumentarea" ajunge inevitabil la respingerea acestui mobil concluzînd: „sîntem obligaţi la un adecvat act de credinţă imposibil de justificat".

Revelaţia sinelui apare ca un act mobil al actului creator mai ales în măsura în care acesta este înţeles ca dînd naştere nu unui simplu lucru existent ci unei valori. Perspectiva — întemeiată îndeosebi pe expunerea viziunii nietzscheene asupra creaţiei — este valabilă în măsura în care aceasta este un act individual, dar trebuie amendată în măsura în care Ego-ul este scos din lume iar cauzele creaţiei sînt găsite doar cu ajutorul psihologiei individului.

Modurile creaţiei (negativ şi pozitiv) prilejuiesc autorului interesante consideraţii privind estetica contemporană înţeleasă ca o realitate difuză în sensibilitatea epocii, prezentă în conversaţii şi în opiniile trăite şi-l duc întîi de toate la examinarea felului în care — în mod ciudat poate — distrugerea poate fi în mod

Scanned with OKEN Scanner

direct şi în cazuri extreme un act de creaţie (din slăbiciune, din plăcere, din exces de forţă). Acceptînd că şi această idee poate sta „în vitrinele muzeului de estetică" optăm însă în primul rînd pentru modul pozitiv al creaţiei cu variantele sale: instantaneul şi construitul. Cum era şi firesc Jean Grenier ajunge să discute despre cuplul greu de conciliat: social şi individual, ca şi despre opoziţia pe care o absolutizează: creaţie şi erudiţie. Evident mecanismul concret al creaţiei este greu de surprins într-o formulă şi chiar periculos de schematizat, iar exemplele aduse de autor sînt elocvente în acest sens.

Sensurile originalităţii sînt pline de sugestii pentru a înţelege arta adecvat: fie că e vorba de originar, de creaţie în sensul cel mai inedit sau de ceea ce este singular şi nou putînd servi de model. Pornind de la Pascal analiza ajunge la convingătoarea concluzie că „valoarea pe care o atribuim originalităţii depinde în mare măsură de cea pe care o atribuim muncii . . . Originalitatea nu are preţ decît dacă e dobîndită". La această concluzie am dori să adăugăm şi maxima lui Chauteaubriand a cărei reluare de către autor dovedeşte că a reuşit să depăşească primejdiile poziţiilor unilaterale: „scriitorul original nu este cel care nu imită pe nimeni, ci acela pe care nimeni nu-l poate imita".

Erudiţia dar şi mobilitatea spirituală a lui Jean Grenier este dovedită şi de felul în care înşirînd diversele definiţii ale frumosului se arată receptiv pentru viziuni complementare şi nu se cantonează în poziţii ademenitoare dar parţiale. Frumosul va fi astfel ordine raţională a părţilor ce alcătuiesc întregul, ceea ce se cuvine, ceea ce e util, ceea ce e plăcut, ceea ce este bun, ţine loc de toate, este educativ, se însoţeşte cu tinereţea, poate rezulta dintr-un aliaj ş.a.m.d. Sînt examinate pe rînd virtuţile definiţiilor lui Socrate, Platon, Toma d'Aquino, Kant, Hegel în dinamica lor internă dar, mai puţin în condiţionarea lor socio-culturală.

Scanned with OKEN Scanner

Opunerea definiţiilor acesora una alteia ne duce însă la înţeleapta concluzie formulată de Croce şi care în subtext poate fi desprinsă şi din această prezentare în care diversele opinii sînt decupate precum secvenţele unui scenariu cinematografic: „frumosul este ceea ce cu toţii ştim că este". Desigur opoziţia lui cu urîtul nu este lipsită de relevanţă, iar formele acestuia pot contribui la conturarea categoriei de frumos, dar modestia lui Jean Grenier ca şi prudenţa sa în a oferi o reţetă trebuie apreciate.

Cum nu ne propunem o prezentare a bogatei problematici a lucrării, ne oprim aici, nu fără regretul de a nu fi prezentat cititorilor antinomiile estetice cu care se încheie cartea: cea dintre filozofia artei şi estitică, estetician şi artist, plăcere şi muncă, joc şi seriozitate, cunoaştere şi expresie. Sînt surprinse aici poziţii nu numai contradictorii dar şi izvoare ale evoluţiei disciplinei al cărui merituos slujitor a fost şi este Jean Grenier, în ciuda scepticismului său. De fapt din „criza esteticii" de care vorbeşte el se va naşte o nouă estetică, iar situaţiile conflictuale pe plan ideatic vor fi întotdeauna o sursă de progres spirtiual.

ION PASCADI

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

CUVÎNT ÎNAINTE 5

IMITAREA ŞI PRINCIPIILE ESTETICII

Partea întîi: IMITAREA

I Imitarea moravurilor sau gregarismul . . . 20
Imitarea în educaţie sau conformismul. . . 24
Imitarea în natură sau mimetismul . . . 30
Imitarea prin gest sau mimica . . . 36
II Dedublarea biologică (gemelitate) . . . 54
Dedublarea imaginară (reflex) 58
Dedublarea mecanică (fotografie) . . . 61
III Fabricarea după model 68

Partea a doua: ESTETICA CLASICĂ

I Imitarea naturii 80
II Cultul antichităţii 103
III Verosimilitatea în compoziţie şi în expresie . 125
IV Analogia dintre pictură şi poezie . . . 145
V Primatul desenului asupra culorii . . . 149
VI Rolul luminii 159

DESPRE CREAŢIE

I Actul creator 172
II Mobilele creaţiei: Expansiunea vieţii . . . 189
III Mobilele creaţiei: Revelaţia principiului . . 203

Scanned with OKEN Scanner

IV Mobilele creaţiei: Revelaţia sinelui . . . 215
V Aspectul negativ al creaţiei 223
VI Modurile pozitive ale creaţiei: Instantaneul . 238
VII Modurile pozitive ale creaţiei: Construitul . . 253
Originalitatea (sensurile sale, valoarea sa) . . 259

DESPRE GUST

I IDEALUL DE FRUMOS 278
După greci şi mai ales Platon — La Toma d'Aquino şi în creştinism. Subiectivismul modern — Kant. Urîtul şi caracterul

II ŞTIINŢA ARTEI. 308
Punct de vedere istoric: Importanţa preceptelor în epoca clasică — Exemple luate din Horaţiu, Boileau şi Longin, apoi din Pope — Ideile lui Descartes
Punct de vedere teoretic: Exemple de reguli privind formele şi proporţiile

III OBIECTUL ESTETIC 350
Deosebirile dintre obiect şi operă. Categorii de obiecte: contemplat, ritual, uzual decorativ, tehnic. Discutarea criteriilor. Noi tehnici şi noi obiecte politice şi literare

IV PROBLEMA ANTINOMIILOR ESTETICE . 372

POSTFAŢĂ 384

Scanned with OKEN Scanner

arta
și
problemele ei

De la *mimesis* la invenție, arta se exprimă prin două poziții fundamentale, cea clasică și cea pe care putem s-o denumim romantică sau barocă, sau manieristă și care este reversul celei dintîi. Aceste poziții se corelează într-o dialectică obligatorie și produc metamorfoze ale artei care, oricît de opuse între ele ar fi, sau tocmai grație acestei opoziții, compun un ansamblu în care nu descoperim doar viața formelor ci și reînvierile lor, dezvăluindu-ni-se astfel ceea ce este etern în frumusețe și totodată mereu nou. Artistul, așa cum ni-l prezintă Grenier în această carte atît de complexă, este cel care, încercînd, deseori cu deznădejde, să fixeze fluxul fenomenelor, știe în același timp ce este inepuizabil și de-o necesară rodnicie în acest flux.

MODEST MORARIU

Scanned with OKEN Scanner